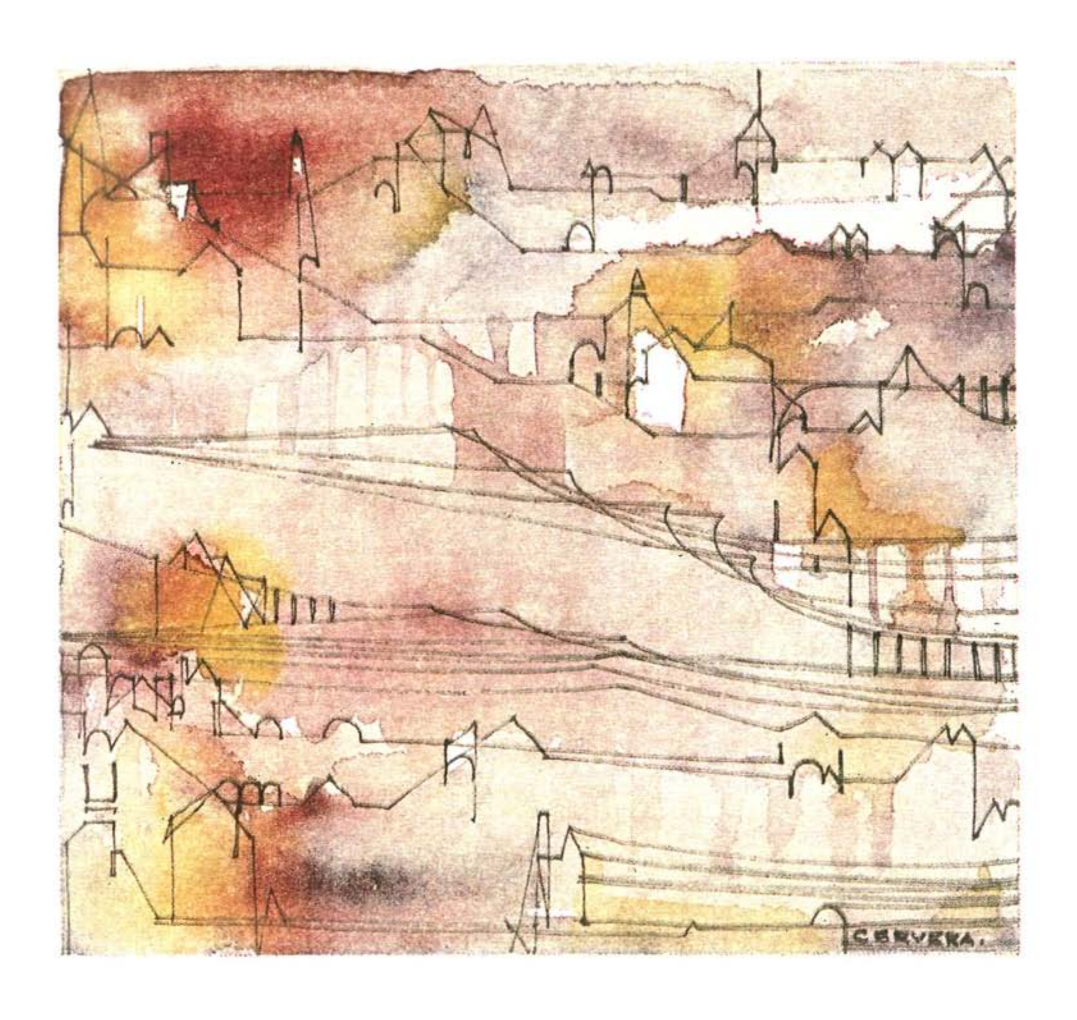
CUADERNOS
HISPANOAMERICANOS



MADRID
JULIO 1981

373

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

Revista mensual de Cultura Hispánica

Depósito legal: M 3875/1958
ISSN: 0011 - 250 X

DIRECTOR

JOSE ANTONIO MARAVALL

Subdirector

FELIX GRANDE

373

DIRECCION, ADMINISTRACION
Y SECRETARIA:

Instituto de Cooperación Iberoamericana
Avda. de los Reyes Católicos, 4
Teléfono 244 06 00
MADRID

INDICE

NUMERO 373 (JULIO 1981)

ARTE Y PENSAMIENTO

NOTAS Y COMENTARIOS

Sección de notas:

Sección bibliográfica:

Cubierta: CERVERA.

ARTE Y PENSAMIENTO

SOBRE CUATRO POEMAS INEDITOS DE ALEIXANDRE

Entre septiembre de 1939 y noviembre de 1943, Vicente Aleixandre escribe los cincuenta y dos poemas que fueron incluidos en el libro *Sombra del paraíso*, editado en mayo de 1944. Libro de exaltación y de nostalgia, a la vez; libro hímnico para la pureza ideal de un mundo edénico y elegíaco por el dolor de un desterrado sentimiento. Su belleza deslumbra y su melancolía acongoja. A momentos exulta y en ocasiones parece alzarse como una conciencia de la devastación. Ya he escrito largamente (1) sobre la indudable condición de poesía producto del exilio interior en que durante aquellos años el poeta vivía, y he demostrado —se quiera o no reconocer— que supera el concepto evasivo y atemporal que del libro se ha venido teniendo, para mostrar aspectos concretos y de condicionamiento temporal. Su escritura corresponde a la postguerra española, zona sombría para el autor, y acusa un estado donde la belleza de lo soñado se compadece con el dolor de lo perdido. «Visión de aquel paraíso a que he llamado juventud, pero que trasciende de una juventud personal para ser como la juventud del mundo; y por eso yo siento que ese cántico mío no celebra lo que me rodea, sino el mundo para el que yo nací y en el que no me hallo». Son párrafos de una carta que Aleixandre escribió el 19 de septiembre de 1940 (2), esto es: cuando todavía no había escrito sino una pequeña parte de lo que iba a ser el famoso libro, siete poemas de los cincuenta y dos. O, más exactamente y si no surge otra sorpresa, nueve de los cincuenta y cuatro, ya que, además de los conocidos y publicados, existen otros dos, fechados en 1940, que el poeta no incluyó en el original compaginado, y que olvidó totalmente. Esa pareja de poemas inéditos es la que traigo hoy aquí.

Por otra parte, de 1924 son los primeros poemas que dan origen al libro inicial del poeta: *Ambito*, de los cuales se publicó un anticipo en la «Revista de Occidente» en 1926. El volumen apareció en 1928

(1) «Otro acercamiento a "Sombra del paraíso"», en revista *Sagitario* núm. 3, Western Michigan University, Kalamazoo, septiembre 1971; y también: Introducción a la edición de *Sombra del paraíso*, Madrid, Clásicos Castalia, 1976.

(2) Publicada por la revista *Corcel* núms. 5-6, Valencia, 1944.

y su índice cuenta treinta y cinco títulos. Pero de aquellos años son otros dos: de 1926 y 1927. También esas piezas quedaron olvidadas al preparar las *Poesías completas* de 1960, y posteriormente las *Obras completas*. Son, como las antedichas, la aportación que ofrezco en el presente artículo.

El 25 de febrero de 1941, Vicente Aleixandre manuscribió sobre un pliego de 16 páginas (31 × 23), bajo este encabezamiento: «Dan comienzo en esta página algunos versos de Vicente Aleixandre, inéditos o no recogidos en libro por su autor», los poemas siguientes:

1. «Soneto a Fray Luis de León», en su centenario.
2. «Soneto a Don Luis de Góngora», en su centenario.
3. «Cabeza».
4. «Mar femenina».
5. «Signo».
6. «Flor enferma».
7. «Tormento del amor».
8. «Las barandas».
9. «Nadie ha visto pasar el amor».
10. «Agua del mar».
11. «Poderío de la noche».
12. «Retrato de un poeta».

Al mes siguiente, el 30 de marzo de 1941, sobre medio pliego (mismas dimensiones), esto es: en ocho páginas, escribe: «Apéndice de Vicente Aleixandre», y fueron transcritos:

13. «Plenitud del Amor».
14. «Paraíso sin nadie».
15. «Genios celestes».
16. «Mensaje».

Estas transcripciones manuscritas fueron hechas a solicitud de José María de Cossío, quien por aquellas fechas comenzó a poner en práctica su idea de formar un «Cancionero». Hoy, el primer tomo se halla, ricamente encuadernado, en el archivo de Tudanca, con esta leyenda:

> «Cancionero para José María de Cossío, compuesto por muy lozanos ingenios españoles y escrito de sus letras, salvo en el caso que adelante se dirá, en homenaje de todos a la buena amistad del señor de la Casona de Tudanca. Consta de una hoja en vitela, al principio, con autógrafo de don Pedro Laín Entralgo, y quinientas páginas más.»

Tras los poemas de Manuel Machado, del duque de Amalfi, de los hermanos Alvarez Quintero, de Eugenio d'Ors y de los de Miguel Hernández (copiados por Cossío, lo que justifica la advertencia anterior), aparece el primer pliego de Aleixandre (pp. 49 a 64). El medio pliego del apéndice ocupa las páginas 493 a 500.

Antes de entrar a comentar los poemas 4, 6, 10 y 14, que son los inéditos, repasemos brevemente los otros números:

1. Publicado en *Nacimiento último* (1953), con el título de «A Fray Luis de León».
2. Publicado en *Nacimiento último* (1953), con el título de «A Don Luis de Góngora».
3. Pertenece al libro *Ambito*, con el título «Cabeza en el recuerdo». El manuscrito presenta variantes: Verso 15: «Rojos de carne en pulpa suavemente», en lugar de «rojos de vida en carne suavemente». Verso 27: «A una futura sequedad se oponen», en lugar de «a una futura sequedad previenen». Verso 35: «tu rostro abajo-inventa sin cristales», en lugar de «tu rostro abajo-inventa transparentes». Verso 46: «en torso, mediodía, fulgen, queman», en lugar de «en torso, mediodía, suben, queman».
5. Incluido por el poeta en el apartado de «Poemas varios (1927-1957)», con el título «Noche mía», al publicar el tomo de *Poesías completas* (1960). El verso 12, que en el manuscrito se lee «radiando flojas mentiras», fue sustituido por «y calladamente giras».
7. Pertenece a *Mundo a solas*, que no se editó hasta 1950. El verso 32, que decía «como una dura estatua enrojecida por la tormenta», cambió al publicarse: «como una dura estatua ensangrentada por la tormenta».
8. Publicado en *Nacimiento último* (1953), con la indicación de «Homenaje a Julio Herrera y Reissig, poeta 'modernista'». En el manuscrito, la indicación era: «En memoria de un poeta sudamericano 'modernista', muerto en 1908».
9. Poema del libro *Mundo a solas*, que al publicarse redujo su título: «Al amor». Cambió también su comienzo, que en el libro dice: «Un día para los hombres llegaste», y en el manuscrito: «Un día llegaste. / ¿Te acuerdas?» El verso siguiente: «Eras, quizá, la salida del sol», dice en el manuscrito: «Eras, no sé, quizá la salida del sol». En el verso 8, «de un sol constante sobre la piel quemada», el manuscrito decía: «de un sol constante bajo la piel quemada». El verso 14: «ojos continuos

para el vivir de siempre», es en el manuscrito: «ojos azules para el poder de siempre».

11. Poema de *Sombra del paraíso* (1944).
12. Con el título de «Miraste amor y viste muerte», se publicó en *Nacimiento último* una versión bastante modificada de este poema y la indicación de 1940 (en el manuscrito: 1939).
13. Poema de *Sombra del paraíso.* Variantes: El verso 24, en el manuscrito dice: «todo el mensaje vivo de un pecho», y al publicarlo, se completa: «... de un pecho rumoroso». Los versos 39 a 42 del poema publicado faltan en el manuscrito.
15. Es el poema que aparece en *Sombra de paraíso* con el título de «Primavera en la tierra». La influencia que Carlos Bousoño señaló en este poema, de Hölderlin, se confirma con el empleo de la expresión «genios celestes», suprimida en la versión definitiva.
16. Poema de *Sombra del paraíso.* El verso 38, que es un verso muy comentado de este poema, por lo que simboliza de artificios inútiles, dice en el manuscrito: «tristes ropas, palabras, palos ciegos, cristales», cuando en la versión definitiva concluye: «... metales». Quizá el autor hizo el cambio para evitar las connotaciones que la palabra *cristal* tiene, en otros poemas del libro, de pureza y claridad.

Como se comprueba por las notas precedentes, la serie transcrita para el «Cancionero» de Cossío presenta cuatro piezas inéditas: dos pertenecen al ciclo creador de *Ambito,* y dos al ciclo creador de *Sombra del paraíso.*

En estas últimas, la sorpresa es aún mayor, pues sobre su calidad de inéditos, los poemas ofrecen la rareza de ser composiciones de la más rigurosa forma clásica. «Agua del mar» es una décima, y «Paraíso sin nadie» se integra por siete serventesios endecasílabos. Salvo los cuatro sonetos que Aleixandre tiene publicados, ningún otro poema suyo muestra tan rígidas formas rimadas.

He aquí el poema «Paraíso sin nadie», que es, para mí, el más importante de los cuatro inéditos:

1. ¿Quién mirará la pura flor radiante,
la inmarcesible luz nunca tocada,
eternidad sin borde, aire tirante
en la tarde sin orto inmaculada?

5. En el perfecto círculo una rosa
gira, gira, su vida derramando.
Jardín, ensueño; un agua dolorosa
hecha carne, hecha pulpa está temblando.

9. *El rojo, azul, el verde, añil —¡vehemente*
luz inmortal!— repiten sus envíos.
¡Oh muda rosa pura, transparente
hija del Caos! Petálos ya fríos.

13. *Paraíso sin hombre, aves sin pluma*
que así voláis con sólo sombras vanas.
¡Oh ramillete abstracto! ¡Quieta suma
de perfume sin bulto, azules, granas!

17. *Una nube sin cuerpo, lejanísima,*
quiere llover, amar, llorar. ¡Oh pena
que aún no ha nacido, oh sangre palidísima
de una soñada, tibia, dulce vena!

21. *Un viento corporal casi se siente*
en el sueño. ¿Quién eres? Di, ¿a quién amas?
Un corazón no existe. Se presiente
un beso, roja luna, turbias llamas.

25. *—¡Amad, vivid!— El eco no se enciende.*
Un labio largo en el oriente asoma.
Luna caliente por el cielo asciende
con un plumaje tibio de paloma.

Está patente la pertenencia de este poema al clima de *Sombra del paraíso.* Es, ante todo, una visión del mundo prístino, anterior a la huella humana. Es, pues, un paraíso original, u originario: paraíso sin nadie, incluso sin pájaros: recordemos que el verso 13 dice «aves sin pluma», y el 14 añade que vuelan sólo con «sombras vanas», que es como no volar, no existir. Hay una expectativa de presencias vivientes, según el verso 21: «un viento corporal casi se siente». El *casi* es típico del estilo del autor en aquellos años; por poner un solo ejemplo, mencionemos que hay un poema en el libro cuyo primer verso, que es también su título, dice: «Casi me amabas». También resulta típico el vocabulario, los adjetivos *puro, radiante, inmaculada, inmarcesible* (aunque suela preferirse la forma *inmarchitable), transparente, inmortal, tibio, dulce...* cualquiera de ellos resulta familiar a los lectores de *Sombra del paraíso,* así como su contrapuesto (el libro es luz y sombra) *dolorosa.* Otro tanto acontece con sustantivos como *pulpa, rosa, pluma, bulto,* y con la palabra *envío,* ya como sustantivo, ya como verbo. El empleo de superlativos *(lejanísima, palidísima)* y de imperativos *(amad, vivid),* así como de gerundios *(vida derramando),* tampoco deja lugar a dudas. Añádanse erotemas y ecfonesis y se tendrá una serie de estilemas inequívocos.

Precisamente el poema arranca de una interrogación, que es fórmula muy aleixandrina. Con el mismo pronombre interrogativo *quién,*

empieza al menos media docena de poemas, tres de los cuales pertenecen a *Sombra del paraíso*. Otro poema, el titulado «Ultimo amor» (de 1940), presenta interrogación casi idéntica a la del verso 22 de «Paraíso sin nadie», semejanza que se produce también con «Sierpe de amor» (de 1941).

La verdad es que los parecidos con expresiones de poemas coetáneos son muchos. Veamos algunos:

Verso 3 (siempre refiriéndonos a «Paraíso sin nadie»): *eternidad sin borde*. En «Adiós a los campos» (de 1943): *el mundo está sin límites*.

Verso 9: *El rojo, azul, el verde, añil...* Aparte de que son colores empleadísimos en todo el libro, el poema «Primavera en la tierra» se lee: *«con azules y rojos y verdes y amatistas»*.

Verso 12: *... Pétalos ya fríos*. En «La rosa» (1943): *Rosa fría*.

Versos13-14: *... aves sin pluma / que así voláis con sólo sombras vanas*. En «Bajo la luz primera», que es uno de los cinco *Poemas paradisíacos* recogidos en *Nacimiento último*, se dice: *... «no sabes si las aves cruzan hoy por los cielos o vuelan solamente en el azul de tus ojos»*. Y en «Mundo inhumano», de *Mundo a solas*, puede leerse: *Allí donde no hay pájaros, pero ruedan las nubes*. También en «La verdad» (de 1939), hay este verso: *Pájaros no: memoria de pájaros. Sois eco*.

Versos 21-22: *Un viento corporal casi se siente / en el sueño*. En el poema «Sierpe de amor» (de 1941): *sólo un sueño de carne*.

Verso 24: *... roja luna...* En «Guitarra o luna», de *Mundo a solas: ... la luna es roja...*

Verso 26: *Un labio largo...* En «Arcángel de las tinieblas» (de 1940): *labios larguísimos...*

Verso 28: *con un plumaje tibio de paloma*. En «Destino trágico» (de 1940): *con el torso de una paloma*. Y en «Los poetas»: *un temblor de palomas*.

La pura especulación no es insólita en la poética aleixandrina. Recuérdese el sentido platónico de un poema como «La rosa», entre otros. No muy distintos son los versos 15 y 16 del poema que comentamos: hay un mundo ideal, pensado: un mundo abstracto que ofrece precisamente eso, un *ramillete abstracto* que es *quieta suma* de perfume y de color, pero *sin bulto*, esto es: sin concretar en realidades vivas.

Como en algunos otros poemas de *Sombra del paraíso*, se percibe en éste inédito algún lejano recuerdo mitológico. Así, la tierra, donde se supone el paraíso, es una *rosa pura, muda y transparente, hija del Caos*. Según la mitología, los primeros seres que surgen del

Caos son Gea (la tierra) y Urano (el cielo). La caída de lluvia de Urano sobre Gea da origen al nacimiento de las plantas. En los versos 17 a 20 del poema, *una nube sin cuerpo, lejanísima, / quiere llover, amar, llorar...*, y de ahí se va a seguir una *pena que aún no ha nacido* y una *sangre* de *una soñada vena*. Hay, pues, en este poema un rasgo cosmogónico, un universo en trance de creación, nada más identificado con las ideas y latencias inspiradoras de la poesía aleixandrina durante su primera época. Epoca cósmica, de vasto mundo poético que viene vinculándose en los estudios sobre Aleixandre a su forma peculiar de derramado versículo, pero que aquí vemos cómo puede muy bien contenerse en las formas ajustadas de la retórica tradicional.

Otro tanto diríamos de la décima «Agua del mar»:

1. Agua del mar, ¿quién la siente?,
¿quién la ha visto, quién la sabe?,
¿quién descifrará la clave
de la sal, clarividente?
5. Nunca espuma o labio ardiente.
Amarga sombra sin sueño.
Tenaz, derrotado empeño
de una sangre trastornada,
vertida sangre estrellada,
10. loca y triste de su dueño.

«¿Quién soy, quién eres, quién te sabe?» dice el poema de *Mundo a solas* «Tormento del amor». En «Nacimiento del amor» (1940), hallamos también el adjetivo *clarividente*, del verso 4, y «un mar que no es sangre» apareció en «Mundo inhumano».

Esta décima —clara espinela con esquema ABBAACCDDC—, y el poema antes comentado, hubieran podido figurar muy bien en el *corpus* poético de *Sombra del paraíso*. Es posible suponer que el autor los excluyó precisamente por sus formas cerradas, que las hubieran hecho aparecer como excepciones demasiado ostensibles. Es curioso, sin embargo, observar que en una época de predominante cultivo formalista, Aleixandre no elude la confrontación de su mundo poético con los esquemas retóricos clásicos. Y el resultado es óptimo, confirmándose con ello lo accesoria que puede ser la opción formal.

Los otros dos poemas inéditos —de los cuatro que hoy aportamos—, escritos en 1926 y en 1927, no hubiesen desdicho tampoco en su contexto, que es el libro *Ambito*. Júzguese si no:

MAR FEMENINA

1. *La curva lenta y dorada del acantilado*
se vierte en dos bajos los lisos,
crecientes azules del sur.
Copa de color de la mañana fresca,
5. *y de ella volcados tierra y mar,*
virginales del aire.

Son, diestras, dos las radas.
Anchas, rosas, felices.
Y se adentran en vértice despacio:
10. *finos miembros*
hacia el tronco moreno de la tierra.
Laten de espuma caliente,
y bajo su tersa piel de agua
hay ondas de linfa tibia
15. *que corre femenina en dibujo litoral*
a embeberse en el flanco entregado de la tierra.

¿Se dirían de nácar?
Playas de holandas frescas,
espumas revueltas, quietas
20. *en la curva atrevida de la rada.*
¡Oh mar! ¿Mujer? Tus juegos fingen
perezosos incisos, atrevidos contactos,
a pudor e impudor de espumas y mareas.

Se te va a ver ya alzarte sobre tus rodillas
25. *redondas, del lecho de la arena,*
y levantados los ojos
en el intacto ámbito celeste
—ágil huida, ballesta, arco—
ag'tar el ligero talón
30. *sobre la rubia playa,*
hecha tú rosas, toda, de poniente,
carnales pétalos vertidos
generosa de ti sobre la blanda arena,
a lo largo —pasaje—,
35. *en brazadas rientes,*
en fugas, tránsitos divinos
de tu carne, opulenta
de luces y designios.

Hasta caer vencida de crepúsculo,
40. *de cansacio luminoso,*
sobre la muelle holanda, de nuevo.
arrebujada de espumas
sonoras, de rumor, caracolas y de vientos dormidos,
bajo la alta luna mojada,
45. *casi morada en la profunda noche.*

Pertenece, como se ve, a la *suite* del mar y la noche que en el libro inicial se contiene. Bella descripción lírica, imágenes gráficas, humanización de los elementos naturales. Humanización ya corporal: *finos miembros, rodillas, talón;* ya anímica: *felices, perezosos, pudor e impudor, generosa.* Hay una sensualidad que nace desde el propio título. La *curva lenta,* la *tersa piel,* los *carnales pétalos,* la *carne opulenta,* se alían con lo femenino, hasta la interrogación casi afirmativa: *¡Oh mar! ¿Mujer?* Un suave erotismo envuelve el poema que —repito— no sólo pudo estar en *Ambito,* sino que hubiera sido una de sus más sugerentes piezas.

En cuanto a los encantadores octosílabos blancos de «Flor enferma», escritos en 1927, helos aquí:

Esta flor —la flor cansada—
se cierra. Déjala, amor,
déjala con su perfume,
fatiga de savia y cáliz,
caudal que llega y reparte
su latido minucioso
hasta los finos estambres
de su delgadez cimera.

Flor de tus ojos o flor
de mí mismo, aquí creciente
a ese oreado nivel
de los altos planos libres,
donde la sangre no alcanza.
¡Qué raíces si se hundiera
en mi solo pecho exangüe,
brazos de tierra esquilmada!

¡Qué rosa, corola pálida,
ausencia, tristeza suya
yendo y viniendo en el tallo
amarillo de la pena!

¡Qué blanda mecida arriba,
consuelo de aquella brisa
insistente y delicada,
como para distraerte,
flor obstinada, llamándote
al cielo azul, al espacio
móvil, a las variables
levedades y caricias!

Mientras tú, flor concentrada,
sientes de abajo llegar
la amarga savia, oleada

de oscuridad y de barro
que te une a tierra, a ese pecho
que late pobre y tan blando
que va a ser fango en seguida.

Su filiación en el aire de época viene tan a la mano como la de muchos otros poemas del libro de 1928. Creo que incluso resulta de los más anticapadores, porque en él está ya la comprensión totalizadora de la poesía aleixandrina. En una sola flor se resume el latido telúrico. Es, en efecto y como dice su verso, una *flor concentrada,* una flor en la que se acumula la corrupta materia.

Es frecuente que los poetas suman en el silencio de sus cartapacios piezas con más o menos acierto desechadas. Pero tal no es el caso de los poemas que nos ocupan, porque Vicente Aleixandre les dio cierto grado de publicidad, al destinarlos a un proyectado «Cancionero». José María de Cossío comenzó por encuadernar el centón, pero su sospechado fin último —es obvio— tenía que ser editarlo. Así, pues, los cuatro poemas de Vicente Aleixandre que acabo de comentar forman ya parte de su vasta obra poética, y creo yo que futuras ediciones de *Obras completas* deberían recogerlos, así como también las eventuales nuevas ediciones críticas que puedan hacerse de *Ambito* y de *Sombra del paraíso,* a las que muy bien podrían incorporarse como apéndices. Algo semejante se ha hecho ya con los cuatro poemas olvidados de *Pasión de la tierra,* que Brian Nield publicó en esta misma revista (3), hace doce años.

LEOPOLDO DE LUIS

Rodón, 12
MADRID-20

(3) «Cuatro poemas inéditos de Vicente Aleixandre y un comentario», en *Cuadernos Hispanoamericanos* núm. 233, Madrid, mayo 1969.

LA CONTROVERSIA POLITICA DEL DESTINO DE AMERICA EN EL SIGLO XVI

El descubrimiento de América tuvo consecuencias capitales para la economía y la política exterior españolas, pero también, y éste es el tema de este escrito, tuvo una gran importancia en la elaboración de *las distintas bases teóricas de ideología política*, que van a ser fundamentales durante la transición de la España medieval a la España moderna. Y ello se debe a la sorpresa que tanto teólogos como historiadores y legisladores españoles recibieron del contacto con las formas indianas de organización social y política. Este contacto significaba el descubrimiento de numerosos conceptos e instituciones, ajenos a los que España, desde su propio pasado medieval cristiano y musulmán y desde sus mismas guerras africanas «de religión» e influencia, conocía.

La aparición de innumerables maneras de entender el mundo, la sorpresa ante el descubrimiento de nuevas y distintas religiones y de sistemas de creencias cosmológicos y científicos, junto a la ya manifestada maravilla del conocimiento de extrañas formas de organización social, política y económica, van a provocar un choque cultural, fruto del cual nacerá la etnografía. Esta ciencia se originará simultáneamente en el pensamiento español y en algunas de las culturas autóctonas americanas, porque la descripción, el estudio del «otro pueblo», exigía la presencia de un rigor de análisis y de la inteligencia en la valoración final del *enemigo.*

De todo ello se derivará una peculiar forma de desarrollo de las ideas políticas españolas a partir de unos supuestos iniciales inmediatos, prácticos y distintos a los del resto de los países de Europa; más amplios porque partían del conocimiento experimental de numerosos hechos sociales desconocidos por esos otros países.

La polémica que en España existió acerca de la consideración del indio va a ser paralela a la que en México, por ejemplo, se produjo en torno a la consideración del español. Descripciones de historiadores y geógrafos españoles sobre las costumbres y celebraciones comunes y diversas entre los pueblos indígenas de América, también

tendrán su réplica en las descripciones pictográficas de los llamados *códices mexicanos*, en donde los españoles van a ser objeto de descripción cautelosa y sorprendida. En fin, la gran actividad intelectual que en un primer momento producirá el descubrimiento de América por los españoles y el descubrimiento de España por los americanos dará paso finalmente a la sola actividad intelectual española, cuando esas culturas indígenas hayan sido sometidas a la hegemonía material y al poder político, cultural y científico de España.

Y de esta actividad nacerá una gran polémica que será responsable del decantamiento y el establecimiento de dos líneas contrapuestas y originales de ideología política, surgidas de la mentalidad española, y cuyo enfrentamiento violento en la Corte constituirá el alma de toda confrontación ideológica durante el siglo XVI y los comienzos del XVII en nuestro país.

1. LA CONCESION DE LAS INDIAS

El primer concepto político que surge de la presencia americana de España consistirá en la justificación de la conquista. La legitimidad o ilegitimidad de esta penetración militar enfrentará a toda Europa, por una parte, y a toda España, por otra, y las ideas fundamentales de teoría política que la Edad Media había considerado inamovibles, y las nuevas concepciones renacentistas que inspiraban el sentido de modernidad, se enfrentarán conjuntamente, y en la presencia de los puntos de vista originales que emanaban de la ya citada experiencia nacida del contacto con esa realidad cultural e ideológica que eran las Indias.

¿Que razones de Derecho sostenían la ocupación de los reinos de Indias y la apropiación de las posesiones de sus habitantes?

Aunque bulas pontificias otorgaran territorios y dominios de *evangelización* a monarcas españoles y portugueses, había un hecho físico y real que sobrepasaba este género de cobertura legal: las Indias habían sido descubiertas por la economía y el esfuerzo de España y era congruente para los españoles, y lícito, dominar estos territorios. El espíritu de la conquista tenía los mismos defectos morales y los mismos deseos de rapiña que las cruzadas medievales y otras guerras «religiosas» que los portugueses estaban teniendo en la misma época contra otras culturas en otros territorios. Sin embargo, había una razón ideológica que se basaba en el mérito que tenía ante Dios la propagación de la fe por tierras de infieles, en el mérito que ante el rey y la nación tenía esta penetración que expandía el poder y producía notables riquezas para la Corona, y en el mérito que ante

el propio *conquistador* o *pacificador* tenía el riesgo de la propia vida en la conquista de poder y riquezas.

Todo el mundo intelectual de la época se sintió sacudido por la gesta americana. Para los cultos españoles se trataba de defender los derechos de nuestro país. Para la generalidad de los autores extranjeros, las grandes crisis sociales y políticas de la época contaban con el problema de América como un hecho injusto desde un punto de vista jurídico. Se entabla, por tanto, un pleito sobre la legitimidad del dominio español cuando está todavía vigente en el pensamiento europeo la vieja concepción medieval sobre el carácter originario del poder. La famosa polémica de las investiduras había calado en España tardíamente. Rodrigo Sánchez de Arévalo, Alonso de Madrigal, *El Tostado,* y Juan López de Segovia estaban entre los defensores de los derechos de la Iglesia en esta polémica entre el papa y el monarca. En general, y en el momento en que se produce el descubrimiento de América, el emperador estará completamente de acuerdo con el pontífice. Ello será posible por el decidido apoyo que el papa de la época, Alejandro VI, español, prestó siempre a los intereses de España ante cualquier género de problema internacional. Pero Alejandro VI muere pronto, y los intereses del papado van a ser distintos y en España se entablará una gran discusión. Por otra parte, toda Europa fue unánime en la condena del papa Borgia. La falta absoluta de honradez de este papa, coincidente con una época de grandes convulsiones políticas, que van a abonar la aparición y el desarrollo de la Reforma protestante, simplificará y polarizará la crítica mencionada. En España, el hallazgo de América será el magnífico pretexto para la aparición de la polémica sobre el *dominium mundi,* para facilitar el enfrentamiento entre concepciones medievales y renacentistas sobre el origen y el ejercicio del poder, y campo abonado para las grandes batallas entre los monjes de las distintas congregaciones, en la defensa de sus propios intereses religiosos y materiales. La discusión adquiere ciertas características, por las cuales pocas voces van a levantarse en favor de los derechos del rey de España. Por el contrario, era general la negación de estos derechos. En la Iglesia española dominaban los teólogos tomistas, que seguían a ra jatabla la teoría del poder universal de la Iglesia sobre el mundo Cuando se establece la polémica, la violencia en las primeras manifestaciones puede ejemplarizarse con frases como las que el dominico fray Antonio de Montesinos pronunciará desde el púlpito de la iglesia mayor de Santo Domingo, cuando defiende a los indios de la esclavitud a que los españoles los tenían sometidos: «¿Estos no son hombres...? ¿Estos no tenían sus tierras propias y sus señores y se-

ñoríos...? ¿Con qué autoridad habéis hecho tan detestables guerras a estas gentes que estaban en sus tierras mansas y pacíficas...?» Cuando la situación se hizo insostenible para el emperador, quien además de estar enfrentado en las inacabables guerras de religión del norte de Europa tenía completamente alborotada a España en esta polémica contraria a sus intereses, Carlos V dará a entender su disposición propia al abandono del Nuevo Mundo, corriéndose el riesgo de que soberanos de otras potencias de Europa se apoderasen de él.

Esta situación recién creada variaba sustancialmente los intereses religiosos de determinadas congregaciones religiosas que se veían en el riesgo de que se frustrara para siempre la evangelización de estos pueblos, de la que ellos eran precisamente los protagonistas. Los *defendidos* indios quedarían sin posibilidad de defensa ante monarcas protestantes que podrían explotarlos sin ningún género de compasión o de crítica, a la vez que les apartarían del verdadero camino de salvación. Rápidamente los teólogos aconsejaron al emperador que permaneciera en las Indias y silenciaron las críticas que se le estaban haciendo. El rey Carlos, completamente satisfecho del giro que tomaba la cuestión, cambió su punto de vista y declaró que por el momento permanecería en América, y que serían abandonadas las Indias cuando ellas fuesen capaces de conservarse por sí mismas en la fe católica.

2. HISTORIOGRAFIA INDIANA Y BASES DE UNA POLEMICA

Los primeros historiadores generales de Indias fijarán las bases científicas que se habrán de esgrimir en la polémica posterior que en seguida será descrita. La tesis defensora de los indios que encabeza Las Casas, vencerá sobre el papel y en un primer momento. A la larga, será vencida por los intereses económicos de los hacendados establecidos en las tierras americanas.

Hablemos, pues, de las crónicas que van a soportar esta defensa y comencemos por la primera gran crónica de Pedro Mártir de Anglería, que es casi coetánea al descubrimiento. Está constituida por *Epístolas* y *Décadas*. Estas últimas se escribirán entre 1494 y 1596. Las Epístolas comenzarán a dar datos sobre América desde el 14 de mayo de 1493. En realidad, estas primeras informaciones se limitan a recoger todo lo extraño, sorprendente, pintoresco que el autor recogía de labios de los propios descubridores, de los primeros marineros que desembarcaban en el Continente. Admite también y recoge con gran interés todo lo relacionado con los seres mitológicos de la antigüedad, que son trasladados a América, porque a medida que se

iba conociendo mejor Europa y Africa y se iba sabiendo de su inexistencia en parajes bien conocidos se sentía la necesidad de sostener su existencia y estaban siendo situados cada vez más lejos, siempre en el límite de los territorios conocidos. Así menciona a las amazonas, a las sirenas y a otros seres monstruosos que la fantasía medieval había aportado al bestiario original grecolatino. Sin embargo, sus obras y, en particular, el texto de las *Décadas*, tuvo una gran importancia para esta confrontación e influyó determinantemente en autores posteriores.

De entre los autores posteriores, todos los cuales van a escribir al margen de cualquier género de influencia oficial, destacarán extraordinariamente Gonzalo Fernández de Oviedo y el jesuita José de Acosta, quienes serán los verdaderos descubridores de la etnografía y los primeros que suministran información ajena a aquello que no hubieran conocido directamente, y datos sin pasión y con gran fidelidad y seriedad.

Fernández de Oviedo escribirá una *Historia General de las Indias*, en la que se manifestará extremadamente respetuoso en la descripción de los hechos y las costumbres de los nativos de América. Presenta, sin embargo, una imagen negativa del indio, al que acusa de sodomita, antropófago e idólatra, a quien incluye entre la gente impía y bestial, a quien se refiere en plural diciendo: «No tienen piedad de sí propios, e por su antojo se matan e se dejan morir». Critica sus extraordinariamente «bárbaras costumbres»; sin embargo, no infiere consecuencias morales y describe con precisión y sin volver sobre las críticas que ya había hecho, los rituales, las celebraciones, las moradas, las plantas medicinales, los objetos de arte material, todas las características que le sorprenden y que considera distintivas de las comunidades que visita, con la pericia y la fidelidad de un científico.

José de Acosta será quien dé magnitud y grandeza a este género de descripción científica, quien invente la *geografía del globo*, como dice Humboldt, quien invente la etnografía, quien establezca las bases de observación con que el científico contará en siglos sucesivos. Su *Historial Natural y Moral de las Indias*, constará de siete libros. Los cuatro primeros estarán dedicados al estudio de la naturaleza, de la climatología, del mundo mineral, y los tres últimos a la *historia moral* de los indios. Va a ser el primero que deje de hablar de la labor de los evangelizadores para entregarse, mediante un método riguroso y sistemático, a la descripción de la organización social, de las costumbres, de los elementos materiales, de los alimentos desconocidos en Europa. Criticará a Fernández de Oviedo y a la generalidad de los que han descrito las Indias y las describen en su época, diciendo:

«Es falsa la opinión de los que tienen a los indios como gente bruta y bestial sin entendimiento y tan corto que apenas merece ese nombre; del cual engaño se sigue hacerles muchos y muy notables agravios...» (libro VI, cap. I). Justificará también las propias costumbres sangrientas de los indios: «Si alguno se maravillare de algunos ritos y costumbres de los indios y los despreciare por incipientes y necios, o los detestare por inhumanos y diabólicos, mire que en los griegos y romanos que mandaron el mundo, se hallan o los mismos o otros semejantes...» (libro V, *Prólogo a los libros siguientes).* Con esta justificación defiende las costumbres autóctonas, pero también, y esto es muy importante para la gran polémica que se está celebrando en España, defiende la dignidad del indio. Acosta llegará incluso a apoyar el uso por parte de los nativos, y en todo aquello que no contradijera a la ley de Cristo, de los fueros propios y de las propias leyes.

3. LA GRAN POLEMICA

La controversia que se va a establecer a partir de los datos conocidos y contando fundamentalmente con los intereses económicos, ideológicos y sociales de los distintos grupos de presión y de opinión que en el siglo XVI había en España, tiene su origen literario en una *actitud nueva, renacentista.* Ginés de Sepúlveda excitará con sus escritos a los dominicos y a otros teólogos, algunos de los cuales poseían una gran audiencia y un gran poder. Enfrentadas la actitud tomista, corregida ésta por los textos y las consideraciones que en favor del indio hicieron los historiadores que acabamos de ver, y la renacentista, que, en definitiva, venía a ser una traducción actualizada de la vieja postura de Marsilio de Padua y Guillermo de Occam, en favor de la tesis que hacía al emperador predominante sobre el papa, contenderán de la manera siguiente.

Juan Ginés de Sepúlveda escribe una obra intitulada *Demócrates II o de las justas causas de la guerra contra los indios,* que divulga mediante una *Apología.* Este autor, humanista, filósofo, buen conocedor de los conceptos políticos que se estaban sintetizando en su siglo, hombre del Renacimiento influido por Maquiavelo y por otros autores, defiende el empleo de la fuerza como instrumento previo para vencer la oposición de los indios a la penetración material y conceptual de España y a la difusión del cristianismo. Los hacendados de América, que están esclavizando de hecho a la población autóctona y adscribiéndola a la explotación de determinadas tierras en su

propio beneficio, defenderán calurosamente la tesis de Ginés de Sepúlveda. Lo mismo harán los militares y los aventureros.

Por su parte, fray Bartolomé de las Casas, dominico, primer presbítero ordenado en América, el que será universalmente conocido por su dignidad de obispo de Chiapa, el designado Apóstol de los Indios, el vencedor sobre el papel de la gran polémica, se opondrá al empleo de cualquier género de violencia para la penetración de España y del cristianismo. La difusión de la religión, la única razón de la presencia española en América, habría de hacerse exclusivamente por medio de la persuasión en la enseñanza de la verdadera fe.

Conocidas las tesis de Sepúlveda en España y las Indias, Las Casas contestará con gran rapidez por medio de su *Apologética historia*, obra que dedicará al príncipe Felipe (Felipe II). Habiéndose colocado bajo la protección del heredero, el dominico pretende situarse en una buena posición política para combatir las teorías sustentadas por un hombre de la calidad de Sepúlveda, influyente, culto y perfectamente conocido por sus contemporáneos, un hombre que se hallaba unido por aficiones comunes y común concepto *moderno* del mundo, al emperador Carlos. Las Casas, a esas alturas, no pasaba de ser un fraile desconocido en la Corte, que amparándose en las fuerzas de la religión, va a hacer carrera política, criticando desde una concepción humanitaria y un discurso mejor dirigido al corazón que a la cabeza, al hombre culto universal y profundamente conocido y respetado que defendía los intereses del Estado de acuerdo con los planteamientos políticos más avanzados de la época.

La carta que va a prologar la *Apologia* de Las Casas, se inicia con una descripción clara de lo que el autor considera el estado de la cuestión de una polémica que es resumida con la pregunta siguiente: ¿Es lícita la guerra como medio para difundir el cristianismo en América? Su propia respuesta es no. Sepúlveda aparecerá como el defensor de la violencia. El obispo de Chiapa se presenta como «español, fraile y obispo, que defiende el verdadero derecho del príncipe Felipe». Sepúlveda es también, desde luego, un sincero defensor de los intereses del Estado, pero jamás se presenta adornándose a sí mismo con una frase tan contundente.

En realidad, la polémica, sobre el papel, no existía hasta el escrito de Las Casas, el cual va a ser el verdadero motor y la verdadera razón de la batalla conceptual. Ante la situación planteada, el propio rey convocó una gran «Junta». Se piden pareceres a las universidades de Salamanca y Alcalá y se invita a los dos contendientes a intervenir en la defensa de sus respectivas opiniones. Otros autores,

como fray Francisco de Vitoria, el fundador del Derecho Internacional, intervendrá de *motu proprio*.

Sepúlveda intervendrá también con sus famosos «cuatro argumentos», los mismos que había divulgado en sus escritos. Estos eran:

1.º La naturaleza bárbara de los pueblos indios.
2.º Los pecados de los bárbaros contra la ley natural.
3.º Todos los hombres están obligados por la ley natural, si les es posible y sin gran detrimento para ellos, a evitar que hombres inocentes sean degollados con indigna muerte.
4.º Es de derecho natural y divino corregir a los hombres que van derechos a la perdición y atraerlos a la salvación aun contra su propia voluntad. Dos métodos hay para ello: La exhortación sola o la exhortación acompañada de la fuerza, para suprimir los impedimentos que a dicha exhortación se opongan.

Estos argumentos son explicados de la siguiente manera:

1.º Los indios eran «antes de caer bajo el dominio de los cristianos, todos bárbaros en sus costumbres y la mayor parte por naturaleza, sin letras ni prudencia y contaminados con muchos vicios bárbaros». Saca a colación el libro III, capítulo VI, de la *Historia general*, de Fernández de Oviedo, y cita a Santo Tomás. Aduce además que tales gentes «por derecho natural, deben obedecer a las personas más humanas... y más excelentes para ser gobernadas con mejores costumbres... Si ...rechazan tal autoridad, pueden ser obligadas a aceptarla por las armas, ... según enseña Aristóteles y Santo Tomás... y San Agustín».

2.º La ignorancia de los pecados en los que los bárbaros se encuentran sumidos no les excusan, «y por los mismos Dios destruyó a los pueblos pecadores que habitaban la tierra prometida». Trae a colación numerosas citas bíblicas y de autores cristianos. Añade que a Cristo «le fue otorgada toda potestad en el cielo y en la tierra», según San Mateo, «potestad que comunicó a su vicario y sucesores», según Santo Tomás. «Tiene, pues, el papa poder en todas las naciones... para obligar a los pueblos... a observar la ley natural a la cual todos los hombres están sometidos...»

3.º «Consta que estos bárbaros matan cada año muchos miles de inocentes en los impíos altares de los demonios (es sabido que sólo en Nueva España acostumbraban a inmolar más de 20.000 cada año), y esto sólo puede prohibírseles de una manera, a saber, si se les somete al imperio de los hombres buenos y que aborrecen tales sacrificios, como son los españoles.»

4.º *Primer método,* la exhortación sola. De este sistema «se sirvieron Cristo y los apóstoles». Según ciertos textos de la Iglesia, la violencia resulta inútil, «pues nadie puede hacerse fiel si se opone a ello su voluntad, la cual no puede forzarse. Por lo tanto, se debe utilizar la doctrina y la persuasión».

Segundo método: La Iglesia admite en ocasiones el segundo método, puesto que el propio Cristo en alguna ocasión lo empleó también. Dice San Agustín: «Nadie puede ser obligado; con ley imperial a vosotros no se os obliga a hacer el bien, sino que se os prohíbe hacer el mal.» Por tanto, la guerra se emplea no para obligar la voluntad, sino para apartar del mal, como «se prueba por la ley de Constantino y otros testimonios (Santo Tomás, San Gregorio, Genandio)». Junto a estos y otros argumentos, existe «el decreto del papa Alejandro VI, quien exhortó a los Reyes Católicos de España a que sometieran los bárbaros a su Imperio, decreto al que están obligados a obedecer los cristianos, so pena de excomunión».

Las Casas, por su parte, va a aportar *siete tesis* contra la guerra. Estas son las siguientes:

1.ª La guerra por la cual son sometidos los bárbaros al poder de los cristianos no es justa. Como dice San Agustín, carece de justicia cualquier guerra que no se hace para vengar las injurias. Como estos bárbaros no hicieron ninguna injuria a los cristianos, no se les hace guerra justa.

2.ª La guerra que tiene por fin propagar la religión no puede ser justa, porque nadie puede ser obligado a aceptar la fe.

3.ª Esta guerra se lleva a cabo contra el ejemplo de Cristo y de los apóstoles, que jamás emplearon la fuerza al propagar la religión.

4.ª La conversión de los bárbaros a la fe puede obtenerse mejor de otra manera y sin las armas, a saber, por medio de la predicación del Evangelio, con el envío de predicadores o apóstoles.

5.ª A ningún pueblo se le debe hacer la guerra sin previo aviso y reconocida pertinacia suya. Habría que avisarles que abandonaran la idolatría y recibieran a los predicadores. Si opusieran resistencia se justificaría la guerra contra ellos, pero esta conducta jamás la tuvieron los españoles en esta guerra, luego la guerra fue siempre injusta.

6.ª La guerra trae consigo siempre muchos males y pecados. Concretamente la guerra contra estos bárbaros les ha traído grandes daños y miserias. No debe hacerse la guerra ni aun con la esperanza de algún gran bien, pues, como dice San Pablo, «No se debe hacer el mal para que ocurra el bien».

7.ª La Iglesia o el papa no tiene derecho o autoridad para juzgar a los infieles, porque precisamente los infieles, por serlo, están fuera de la autoridad del papa.

Por otra parte, Las Casas va a responder a los *cuatro argumentos* de Sepúlveda con un gran despliegue bibliográfico, bastante convincente en ocasiones, y en otras, construido sobre textos sacados de contexto para favorecer sus planteamientos.

Responde a los cuatro argumentos de Sepúlveda de la forma que a continuación se expresa.

Primer argumento: Existen cuatro clases de bárbaros:

a) Todo hombre cruel e inhumano.
b) Los que carecen de idioma literario.
c) Todo hombre de pésimo instinto.
d) Los que no conocen a Cristo.

En realidad, tan sólo los de pésimo instinto serían bárbaros propiamente dicho y éstos son rarísimos y pueden estar vinculados a cualquier cultura americana o europea.

Segundo argumento: No existe jurisdicción sobre los infieles. España no puede presentar otros derechos a la penetración en estas tierras que los que proceden de la misión evangelizadora otorgada por el pontífice. Pero esta misión no puede partir de un juicio de valor que provoque el castigo, no importa qué género de crímenes cometan los indígenas. Se presentan como prueba las palabras de San Pablo «¿Qué me corresponde juzgar a aquellos que están fuera?». Así, pues, los infieles no son súbditos de la Iglesia y a ella no puede corresponder castigarles ni suprimir a la fuerza sus creencias.

Tercer argumento: La Iglesia no puede suprimir los asesinatos rituales de los idólatras a costa de una guerra que va a derramar mucha más sangre, porque el mal producido sería mayor que el bien que se haría.

Cuarto argumento: Sepúlveda presenta la guerra de Constantino contra los infieles como una guerra movida por intereses religiosos. Sin embargo, las razones de estas guerras no fueron religiosas, sino políticas, y esto se prueba porque muchos otros pueblos paganos fueron cristianizados pacíficamente y hubo otros con los que no se llegaron a establecer ningún género de relaciones.

Como se ve, la respuesta a los *cuatro argumentos* se basa fundamentalmente en las mismas *siete tesis* del mismo autor. La gran actividad «diplomática» que emplea el dominico y el hecho de que las universidades consultadas no se definieran en favor ni de una ni

de otra tesis, van a dejar desprotegido a Ginés de Sepúlveda. Por otra parte, Sepúlveda citaba la autoridad de fray Francisco de Vitoria en la defensa de sus propios argumentos, pero fray Francisco de Vitoria estaba más inclinado hacia las tesis de Las Casas que hacia los argumentos de Sepúlveda, y esto perjudicó al defensor de la guerra.

Finalmente, Las Casas triunfa definitivamente. El término *conquista* fue sustituido por *pacificación.* Sus propias ideas, reelaboradas por la «Junta» que había convocado el rey, van a ser convertidas en una *legislación de Indias* extraordinariamente humanitaria y modélica, que tendrá el único defecto de no haber sido llevada jamás a la práctica. En definitiva, el mismo triunfo de Las Casas constituye su derrota. Porque existiendo la ley no había razón para seguir luchando con argumentos por la defensa de los indios. Y como los intereses económicos de los hacendados españoles necesitaban de mano de obra que pudiera estar sujeta a una explotación intensiva, las leyes fueron en seguida olvidadas y se sometió a la población india al trabajo en las propiedades de los europeos. Las Casas, siguiendo a algunos autores de su época, y como medio de liberar a los indios de la servidumbre a que les querían someter los españoles, propone la importación de negros africanos para el trabajo en las plantaciones. Al final, la mano de obra será india y negra, y sobre esta base se va a construir la economía de la América española, y de la América de las otras potencias europeas.

El gran despliegue de inteligencia que se produce con motivo de esta gran polémica va a ser recogido por fray Francisco de Vitoria, quien, reelaborará las bases abstractas de la polémica y creará, a partir de ella, lo que será conocido como Derecho internacional.

4. LA HISTORIOGRAFIA OFICIAL DE AMERICA

Las Crónicas que hasta ahora hemos visto, creadas, como dijimos, siguiendo tendencias científicas propias de los relatores, causaron una gran inquietud en la Corona. Efectivamente, el primer interés que tenían los viajeros era el de adquirir información para el emperador acerca de las características y calidades de la tierra que se iba descubriendo. Esto equivalía a la posesión de un conocimiento sobre las riquezas que podría obtener el emperador de la explotación de estos territorios, pero la actitud del padre Las Casas y los problemas que ésta causó, van a dirigir el interés hacia el estudio de la historia, suspendiendo la investigación geográfica. Por otra parte, la crítica que va a recibir constantemente la monarquía española será siempre una crítica referida al pasado. Pero continuaba mientras tanto la

Conquista, y a medida que pasaban los años, se podía observar que, al no haber habido una previsión, a pesar de lo bien que era conocido el problema, a medida que iba creciendo el dominio de España, el proceso de rechazo en la crítica del interior iba creciendo también.

Seguramente fueron estas razones las que provocaron el nacimiento de una historiografía oficial destinada a poseer la mayor cantidad de documentación posible acerca de la totalidad de los territorios americanos y encargada de elaborar unas crónicas que dejaran a cubierto a la monarquía española.

Como hemos dicho, el interés por la geografía va a dar paso al interés por la *historia moral* del descubrimiento. Era, pues, ya ineludible narrar la historia y costumbres autóctonas y la historia y circunstancias de la *pacificación.* Atendiendo a esta necesidad, el 7 de diciembre de 1526 se entregan al cronista de Castilla, fray Antonio de Guevara, los papeles de Pedro Mártir de Anglería y se le ordena la redacción de la historia del Nuevo Mundo. Estos papeles pasarán posteriormente a manos de Alonso de Santa Cruz, así como multitud de documentos que la Corona había ido acumulando a medida que pasaban los años. Fallecido Santa Cruz en 1572, Felipe II encargará a Juan López de Velasco la continuación de estos trabajos. Sin embargo, y a pesar de que este autor dejó escrita una *Geografía y descripción universal de las Indias,* de bastante interés, no pudo cumplir con la alta misión de compendiar y resumir la totalidad de lo escrito y de dejar escrita la obra magna de la historia contemporánea al descubrimiento de América. Fue Antonio de Herrera y Tordesillas, el autor de las *Décadas* quien va, finalmente, a encargarse de cumplir el papel que el Estado había previsto al crear este cargo. Sin embargo, hasta comienzos del siglo XVII no verán la luz las *Décadas,* de Herrera. Mientras tanto, lentamente, había ido creándose un fondo documental extraordinario entre cuyas procedencias destacaban las derivadas del cumplimiento de unas Ordenanzas Reales de 24 de septiembre de 1571, en las que se ordenaba «Tener siempre hecha descripción y averiguación cumplida y cierta de todas las cosas del Estado de las Indias, así de la tierra como del mar, naturales y morales, perpetuas y temporales, eclesiásticas y seglares, pasadas y presentes y que por tiempo serán, sobre que puede caer gobernación y disposición de ley y según la orden y forma del *título de las descripciones,* haciéndolas ejecutar continuamente con mucha diligencia y cuidado».

TOMAS ZAMORA

Avda. Alfonso XIII, 75
MADRID-16

«EL CONTEMPLADO», DE PEDRO SALINAS

La excursión por el mar de Pedro Salinas hay que explicarla en dos direcciones: una de tradición (1), otra de selección. Esta última entraña el concepto del paisaje que, como bien lo define Amiel, es estado de ánimo porque no nace en la naturaleza indiferente, sino en la interpretación artística y lleva a la revelación de aquélla a través de un medio expresivo —la palabra—, impregnado de la subjetividad del autor. El paisaje ofrece la óptica y los tintes del estado de ánimo antes que los de la realidad copiada. De aquí partimos para afirmar que la selección de nuestro poeta, el mar de Puerto Rico como paisaje de *El Contemplado*, no es azar, es el retrato que implica su concepción sentimental, intelectual, afectiva, filosófica y moral, del mundo. El verso se ha prestado para animizar la naturaleza —el mar—, impregnándolo de un alma en vestido metafórico. Así nos quedó «revelado» para siempre el mar de Puerto Rico, su «constante Contemplado».

Con Dámaso Alonso, creemos que «para cada estilo hay una indagación estilística única» (2), con que pulsar la interdependencia palabra-sensación y descubrir el secreto de los efectos intelectuales, psicológicos y estéticos que una obra produce; para ver también cómo se han logrado estos efectos que recortan el estilo de un autor.

Este trabajo nació de la reacción provocada al releer las exploraciones estilísticas de Carlos Bousoño. Con la ayuda de su *Teoría de la expresión poética* (3) hemos desmontado en sus elementos el conjunto de Tema y catorce variaciones que componen *El Contemplado*, objeto de nuestro estudio. El ensayo de tales métodos estilís-

---

(1) El tema del mar, en nuestra lengua, va desde Berceo hasta el romanticismo, lo vemos en Espronceda, y alcanza la lírica contemporánea, Juan Ramón Jiménez, Alberti, Dámaso Alonso, García Lorca, Juan Larrea, Emilio Prados.

(2) Prólogo de *Poesía española. Ensayo de método y límites estilísticos*, Madrid, Gredos, 1950, p. xii.

(3) Todas las citas corresponden a la versión definitiva de la obra, tomo I, Madrid, Gredos, 1970. De aquí en adelante, señalaremos la obra con el número de página correspondiente.

ticos en la poesía de Salinas es el principal objetivo de este trabajo. La eficacia de su aplicación, sin embargo, queda a nuestra responsabilidad. En ella se verá, inevitablemente, el lastre de subjetividad que acompaña a toda aproximación artística.

Pocos, aunque buenos, estudios se han escrito de *El Contemplado*, noticia que impuso gran responsabilidad en nosotros (4). Conscientes de esto, aunque enamorados de su poesía, nos propusimos el análisis. La crítica sistemática del estilo saliniano, con miras de apuntar principios generales de su significación estética en un nuevo tratamiento de Preceptiva no tradicional, el manejo del texto como materia viva, en proceso, es todo lo que aquí pretendemos. Ya es bastante.

Pesquisar la génesis de la obra artística es tarea infructuosa, ninguna circunstancia en sí puede explicarla.. Responde a un modo específico de ver el mundo, los seres y las cosas, rebautizado al contacto más auténtico con los hombres. Nos queda la historia para marcar la cronología de la composición y el autor nos la dejó anotada en el texto, «Mar de Puerto Rico 1943-1944» (5).

El mar de Salinas no tiene valor estético en sí, no hay que desatender el factor humano. Se trata de un espacio para instalar al hombre, un artificio que el poeta, con plena conciencia de las limitaciones del género (la poesía no es un arte espacial, sino del tiempo, como dejó anotado Antonio Machado), y apela a una cuarta dimensión, el transcurrir temporal, procedimiento literario del paisaje (6). El acierto estético, sin embargo, reside en el rigor casi científico de su selección. El mar de *El Contemplado* no es paisaje ya, entonces, es «ámbito» en la misma relación con que lo define Breyer, «ámbito es espacio más actitud, espacio de habitar, socializado por excelencia» (7). Es decir, cabe admitirse aquí que hay caracteres de la obra literaria que obedecen en el creador, y aparecen subconscientemente en su obra, a la presión del medio geográfico, así podemos justificar la dimensión protagónica que el mar cobra en el libro de Salinas. En él aparecen íntimamente fundidos alma y ámbito en la policromía dinámica que reitera el azul, color que asimila la serenidad del estado de ánimo del poeta en feliz cenestesia. ¿Cuál es la significación de *El Contemplado?* Birute Ciplijauskaite la comenta diciendo:

---

(4) Consúltense las dos bibliografías publicadas, *Revista Hispánica Moderna*, VII, 1941, pp. 76-79. *Hispania*, XXXV, 1952, número dedicado a la memoria del poeta.

(5) El libro se publicó en mayo de 1946 en la Editorial S.ylo, de México, colección «Nueva Floresta», dirigida por J. Díez-Canedo y F. Giner de los Ríos. Consta de 78 páginas.

(6) Véase Raúl H. Castagnino: *El análisis literario*, Buenos Aires, Editorial Nova, 1969, pp. 41-102.

(7) *Ibid.*, p. 92.

> ...el poema... es, en su totalidad, una larga meditación acerca de su situación de hombre cuyo desarrollo natural ha sido impedido por el exilio. El poeta pasa días enteros frente al mar, preguntándose por el último significado de su vida, y de la vida humana en general. En él descubre su relación con el cosmos, y la impresión general que deja es la de serenidad, del hombre que ha encontrado su camino (8).

De lo citado, nos interesa destacar la condición del hombre Pedro Salinas, la de uno «cuyo destino natural ha sido impedido por el exilio», ya que esta situación resume la vida de nuestro poeta vecina a la fecha de composición del libro cuyo estudio hemos emprendido. Salinas siente la soledad del destierro desde 1936, fecha en la que había salido de España para incorporarse al profesorado del Wellesley College de Boston (9).

El concepto de soledad del desterrado, afirma Ciplijauskaite, constituye uno de los aspectos más originales de la soledad contemporánea (10) y, es sabido, fuente inagotable de expresión poética. La voz de la patria perdida nos induce a buscar una patria más amplia, a sentirnos «partícipes en el orden cósmico o añorar la admisión en el reino divino», mediante «la búsqueda de un más allá geográfico o espiritual» que satisfaga nuestras necesidades vitales, como bien dejó anotado don Américo Castro al hablar de la inexorable suerte de los desterrados españoles (11).

«Tierra de promisión» fue Puerto Rico para Salinas. En el ir y venir de las ondas del mar, midió el flujo y reflujo de su alegría, mutaciones de su ánimo que asemejaba al innúmero ritmo de las olas y, al hacer suya la canción marina, aprehendió el ritmo de su propio verso. Más tarde, en su ensayo «Defensa del lenguaje», Salinas transcribió la emoción a su encuentro con la Isla, anotando, tal vez sin saberlo, la vital circunstancia que resultó en poesía.

---

(8) *La soledad y la poesía española contemporánea*, Madrid, Insula, 1962, p. 199.

(9) Después pasó a Baltimore, donde ocupó la cátedra Turnbull de Literatura de Lengua Española en la Johns Hopkins University.

(10) *Op. cit.*, p. 187.

(11) Citado por Leo Spitzer, «El conceptismo interior de Pedro Salinas», *Revista Hispánica Moderna*, VII, 1941, p. 71.

«El español ha solido buscar en un más allá geográfico o espiritual la satisfacción a sus necesidades vitales... El español parte del supuesto de que el mundo que a él le importa, se halla en algún lugar de la tierra o del cielo; quiero ascender a la montaña de su afán... La historia de lo hispánico reposa sobre un no estar en sí mismo, en procurar el más allá geográfico o espiritual, sea como tierra de promisión, sea como un sistema ideal que nimbe su alma y que se espera venga de cualquier lejanía... (*Revista de Filología Hispánica*, II, pp. 7-8).

> ... después de varios años de residencia en país de habla inglesa, al encontrarme en un aire lingüístico español [...] ocurre en nuestro ánimo un cambio análogo al de la respiración pulmonar; tomamos de la atmósfera algo, impalpable, invisible, que adentramos en nuestro ser, que se nos entra en nuestra persona y cumple en ella una función vivificadora, que nos ayuda a seguir viviendo. Sí, he vuelto a respirar español en las calles de San Juan, en los pueblos de la Isla. Y he sentido una gratitud no sé a quién, al pasado, al presente, a todos y a ninguno en particular, gratitud a los que me dieron mi idioma al nacer yo, a los que siguen hablándolo a mi lado... (12).

Sus palabras lo redimen de su condición de destierro para pasar a ser el «feliz Transterrado» (13), en Puerto Rico.

Salinas, contrario a muchos de los exilados de la Guerra Civil española que se establecieron en tierras hispanoamericanas, mitigando su dolor de éxodos con el mismo clima lingüístico que encontraron en su nueva patria, pasó por varias etapas del mismo sentimiento. El encuentro con la aridez de una lengua extranjera y desconocida, el sentir con ello la impotencia de la comunicación plena en una necesidad vitalísima por confraternizar, el sentimiento de rechazo cultural que hacía más imposible la encrucijada de tan extraño destierro.

El reencuentro con la lengua revive en Salinas la vena poética sacudiéndola del largo adormecimiento de su destierro espiritual y lingüístico (14). A su encuentro se marca una de las décadas más fecundas en la biografía literaria del poeta (15). La Isla le aseguró un destino de conservación a la autónoma individualidad de su existencia, al rescatarlo de las arrolladoras fuerzas socio-tecnológicas que amenazaban con naufragar la herencia histórica en las ciudades sajonas donde pasó la primera época de su destierro.

Es conocida la afirmación de que a Pedro Salinas no se llega a través de las anécdotas de su vida, sino a través de las páginas de su obra poética. Por otra parte, asentimos con su pensamiento de que la explicación de un estilo hay que buscarla en la concepción que su autor forja de la realidad (16). De modo que el método con que Salinas el crítico se aproximó a la obra de otros poetas españoles debe servirnos de soporte para advertir la visión de su mundo. De su ya

---

(12) Pedro Salinas: *El Defensor*, Madrid, Alianza Editorial, 1967, p. 11.

(13) Acertado neologismo de José Gaos para designar la condición de los éxodos españoles en tierras hispánicas. Citado por Juan Marichal en el «prologuillo» de *El Defensor*, p. 9.

(14) Diana Ramírez de Arellano: *Caminos de la creación poética en Pedro Salinas*, Madrid, Biblioteca Aristarco, 1956, p. 204.

(15) Juan Marichal, prólogo de *El Defensor*, *op. cit.*, p. 11.

(16) Pedro Salinas: *Reality and the poet in Spanish poetry*, Baltimore, The Johns Hopkins Press, 1966.

clásico estudio *Reality and the poet in Spanish poetry* anotamos uno de sus conceptos de poesía:

> For me, poetry is nothing but the aggregate of relations between this psychological reality, strange and abnormal, the poetic soul, so exceptional and clairvoyant, and external reality, usual and ordinary, the reality of the outside world (17).

Para Salinas, todo hombre es un filtro de la realidad, pero es el poeta el que descubre las relaciones entre su realidad psicológica y la realidad sensible, la del mundo que lo rodea. Nos interesa, pues, revisar ahora cómo se cumple este cúmulo de relaciones entre el mundo sensible y el mundo evocado: cómo Salinas confirma, revisa o aprueba las posibilidades de la «realidad externa» para ser trasmutadas al caso poético.

La primera lectura de *El Contemplado* intuye, aun en el ánimo del lector común, un universo afectivo que, aunque inintelegible detrás de su estructura luminosa, de la naturaleza animada, descarnada de anécdota, atomizada desde el mar hasta el cielo, del cielo al cosmos, lo sentimos cargado de dinamismo detrás de cada metáfora que en vano pretende ornamentar su entelequia a través de cada experiencia cenestésica.

El conjunto habla con una sola voz, el «yo empírico» del poeta que corporiza en el lenguaje. Salinas parece utilizarse a sí mismo como «modelo» para crear la ilusión de personaje ficticio. Ambos, poeta y personaje, permeables entre sí, colocados paralelamente, adheridos al proceso de una mimesis perfecta (18), participan de la intimidad del escritor.

Por otra parte, si consideramos la temática del libro como símbolo de una realidad afectiva, vemos cómo se cumple el estado de contemplación a través de un virtuosismo en la composición. Descarnado el conjunto de todo elemento dramático, exigencia que el poeta salva mediante su propia intervención, tanto la mecánica de la estructura arquitectónica del conjunto —diálogo-monólogo con el mar—, como la significación global del libro, quedan convertidos en la simbología del destino del hombre frente al cosmos. La antinomia acción-contemplación se persigue cuando el narrador poemático divide y opone su actitud contemplativa a la del poeta, tomando partido de la acción. Hay dos hombres, entonces, en una sola voz desdoblada, uno que

---

(17) *Ibid.*, p. 4.

(18) Bousoño aclara, «quien habla en el poema no es el poeta, pero sí es la "imagen" de un ser humano, que naturalmente existe en un mundo imaginariamente humano también». *Op. cit.*, I, p. 29.

aspira a la contemplación, otro que se apasiona con su propio destino. La dialéctica se anota entre el ser que «es» y el que «aspira» a ser. Así, al abatimiento del ser que sabe el destino del hombre como irrealizado e irrealizable, une la platónica esperanza que intuye en esa visión paradisíaca, la luminosa experiencia del Día Primero, lleno de limpidez original. ¿Cómo obtiene este efecto el conjunto? Haciendo trascender la presencia en el mundo del espíritu cósmico, brotado de la pura materia pero acentuado en la línea de espiritualización del mundo paradisíaco, en el éxtasis de la naturaleza toda, representada en la idea de la salvación de hombres e Isla (19). En efecto, la acción, aunque se desenvuelve en el alma del narrador poemático, reducida a una detenida introspección, la vemos permeada en la naturaleza animada por el espíritu antropomórfico del poeta.

El proceso de composición nos descubre dos partes cuyo sistema de equilibrio descansa en la encadenación, subordinación, temática, la idea de la salvación. La estructura de la composición requiere un narrador, ya hemos indicado, cuyo procedimiento se confina al monólogo, o más exactamente, al «no-diálogo», a la ausencia de voces alternas que está más cerca del soliloquio, donde se producen dudas, interrogaciones, que se responden a sí mismas (20).

El procedimiento descriptivo es dinámico, el sujeto (narrador poemático) permanece inmóvil frente al objeto en deslizamiento, el mar, cuya actividad no cesa. Esta transfiguración dinámica está dada mediante verbos metafóricos. La técnica de la descripción del narrador inmóvil arranca de precisar el ángulo de mira (21).

I. ESTILO DE SU EXPRESION POETICA

La poesía es un fenómeno de propiedad, de exacta expresión (22) y toda substitución poética apunta a la necesidad de acierto y justeza expresivos en el oficio del poeta. De Ortega procede el concepto de estilo como «selección» con el que asentimos (23). Por otra parte,

---

(19) Consúltese la afirmación de Margot Arce de Vázquez, quien considera al conjunto dividido en dos grupos de siete variaciones cada uno: «El primer grupo remata con la ecuación mar-paraíso, salvación de las islas... El que cierra el segundo grupo también remata con la idea de salvación referida al hombre.» En «Mar, poeta, realidad en *El Contemplado*», *Asomante*, III, núm. 2 (abril-junio 1947), pp. 90-91.

(20) Paradigma de este procedimiento son las variaciones IX y XIII.

(21) «Esta tarde frente a ti» (var. XIII); «De mirarte... / del horizonte a la arena...» (Tema).

(22) Bousoño, *op. cit.*, p. 85.

(23) En su ensayo sobre Baroja, Ortega apunta que «el estilo de un escritor, es decir, la fisonomía de su obra, consiste en una serie de actos selectivos que aquél ejecuta. En torno del artista abre su ilimitada cuenca el mundo. Allí están todas las cosas pasadas, presentes y futuras. Allí está lo material y lo espiritual... Ahí están las palabras todas del

cuando se investiga la expresión, de hecho hay que atender a dos principios, al gramatical y al retórico, por donde se decanta aquélla. El análisis no hace sino tratar de aproximar la obra artística a su espíritu creador para ver cómo se la ha logrado; pues, como sabemos, la confluencia de tres factores, los contenidos, las estructuras y la expresión, ha sido señalada desde la antigua retórica como el estilo de una obra.

Una indagación de los estratos sensoriales que informan el estilo saliniano de *El Contemplado* nos manifiesta la actitud impresionista del poeta, a la que apareja recursos de igual índole. Esta actitud reconstruye los hechos recogidos por vías sensoriales tal como los capta, sin ordenación o acomodamiento lógicos, produciendo lo que se podría llamar un «equívoco perceptivo» (24).

Salinas es un poeta plástico por ser capaz de traducir por medio de la palabra sus sensaciones en imágenes. En el conjunto se juntan dos planos, el de los sentidos comunes (vista, oído), y los llamados sentidos del espacio, de las formas, del movimiento. Esta actitud impresionista del poeta da preferencia a las construcciones nominales, las sinestesias y la presentación de cada objeto animado de un dinamismo interno. Es decir, la captación de la realidad externa promete al lector una evidencia mayor de lo sensorial; de ahí se figura el camino que supone la imagen lograda por vía visual o sensación auditiva de las sinestesias. *El Contemplado* acusa el predominio de sensaciones visuales, particularmente de las visuales cromáticas:

Tanto sol, tanta curva, tantos blancos...

(Var. X.)

Más azul se queda pálido
el color del pensamiento.

(Var. I.)

Esa apenas capullo —nube— en rosa
en oro, en gloria, estalla.

(Var. II.)

---

diccionario, colocadas en batería, cada cual con su significación presta a dispararse... de entre todas estas cosas innumerables, elige una y la hace objeto general, tema céntrico de su obra. En esta selección comienza a constituirse el estilo...» Citado por Raúl H. Castagnino, *op. cit.*, p. 203.

(24)

¡Tantos que van abriéndose, jardines,
celestes, y en el agua!
... ...
Blancos vislumbres, flores fugacísimas
florecen por las campas
de otro azul. Si una espuma se deshoja
—pétalos por la playa—

(Var. II) *

Para un estudio de este fenómeno perceptivo, consúltese Rivas Sainz: *Fenomenología de lo poético*, cap. IV, México, Tezontle, 1950.

* Todas las citas de *El Contemplado* están referidas a la edición definitiva de *Poesías Completas*, con prólogo de Jorge Guillén, Barcelona, Barral Editores, 1971.

El encuentro de las sensaciones auditivas es formidable (25). Junto a esas sensaciones tenemos la impresión de movimiento constante, de dinamismo en los objetos animados sinestésicamente (26). Otras veces, nos sorprende el empleo simultáneo de recursos impresionistas que presenciamos mediante un complejo haz sensorial verificado por el entrecruzamiento de sensaciones visuales, auditivas y táctiles:

en canto, en salto, en albas hermandades...

(Var. VII.)

Otras veces, presenciamos el engaste de sensaciones táctiles, visuales, en impresión de movimiento.

De pluma puede ser, que vuela abajo
ese blancor de espuma estremecida.

(Var. VII.)

A) *Algunos elementos morfológicos de la expresión poética*

Los aspectos hasta aquí anotados nos han traído a consideración de otros medios expresivos de que se ha valido el poeta como soporte mecánico de su obra, y cuyo conocimiento requiere el lector para iluminar la zona del mensaje poético. En estos medios expresivos se registran los acentos de su intención como creador que han venido asomándose desde nuestra verificación del mecanismo externo de la composición. Pasemos a considerar el valor estilístico de la palabra con relación a su oficio gramatical, a la sintaxis, que, en poesía, tienen un uso variable y revolucionario, para poder quebrar, intencionadamente, el encasillamiento en cuanto a nomenclatura prevista por la gramática de la lengua.

Hemos de observar que nuestro primer encuentro con *El Contemplado* nos deja una impresión de simultaneidad conceptual, para usar la terminología de Bousoño, lograda por medio de un aparente apretamiento semántico. Este apretamiento, economía expresiva, se produce con la supresión de algunas partes de la oración en el período (artículo, pronombre, verbo), extendiendo la función de otras (sustantivando adjetivos, adverbializando adjetivos, o viceversa). Es-

---

(25) Nótense algunos de los vocablos: llenando, brota, estalla, deshoja, desata, rompe, cantando, vuelan, retumban en fracaso, prorrumpe. Leamos algunos ejemplos:

... las espumas
sin prisa, rasgo a rasgo

(Var. VI.)

menea un airecillo sus cabellos,
herbazal, juncos, altas margaritas.

(Var. VII.)

(26) Las olas «bailan», «se alzan»; las cimas «se escapan»; la arena «se desliza».

tos procedimientos concurren a determinar lo que Bousoño denomina «dinamismo expresivo», el mismo que puede ser de dos clases, positivo y negativo.

1. *Dinamismo expresivo positivo: Técnica aceleradora*

Si la estructura de una frase nos obliga a una lectura rápida, decimos que posee dinamismo positivo, si se ajusta, claro está, con fidelidad, a la significación de la frase (27). Las partes de la oración que transportan nociones nuevas, sustantivos y verbos principales, son los encomendados a dotar de dinamismo positivo al período. Los adjetivos, sólo cuando se los ordena climáticamente, dan como resultado la clase de dinamismo enunciado.

a) *Dinamismo del verbo*

La nota más sobresaliente de este dinamismo está dada por la unión de tres verbos que concurren a hacer veloz la expresión en la Variación VIII,

Por las campiñas, ya del puro ser,
viene, va, se recrea.

La supresión de un verbo reduce la movilidad de la línea,

Se abre, refleja, primavera vívida...

(Var. VII.)

b) *Dinamismo del sustantivo*

La acumulación de sustantivos, por otra parte, dota también de agilidad y rapidez al período. La construcción nominal la encontramos formando una ordenación climática, en sentido ascendente,

espumas, vidas y pájaros...

(Var. I.)

Es notable la rapidez que imprimen en la misma variación la reunión de sustantivos propios,

Variaciones que enseñaban
en la escuela: Egeo, Atlántico
Indico, Caribe, Mármara,
mar de la Sonda, mar Blanco.

(Var. I.)

(27) Véase Bousoño, *op. cit.*, cap. XIII, pp. 337-360.

Otras veces, el dinamismo queda agilizado mediante la acumulación de sustantivos en donde uno de ellos expresa, de forma conceptual, la impresión de alegría y dicha; impresiones que quedan siempre asimiladas a la velocidad, como la tristeza y pesadumbre se asimilan a la lentitud:

coge azules, brillos, olas,
alegrias,
las dádivas del espacio.

(Var. V.)

El acierto del ejemplo citado radica en que además de la acumulación nominal se destaca el sustantivo «alegrías» al colocarlo en verso independiente y encabalgándolo a la enumeración mediante la puntuación. La calidad conceptual enumerativa queda así rota, y, por tanto, adquiere función de reiteración más intensa. Lo «lógico» hubiera sido encontrar un sustantivo que se relacionara con otro elemento natural (agua, aire o tierra), concurriendo al encabalgamiento conceptual de la significación enumerada. Lo mismo ocurre en los versos de la variación XI:

Luces, sombras, son; celajes,
brisas, vientos...

La diferencia se nota en la posición del verbo —mitad de la línea—, y separado por la puntuación sin que logre atenuar la agilidad del verso.

c) *Dinamismo del adjetivo*

Aunque esta parte gramatical tiene casi siempre un efecto dilatorio, en casos particulares obtiene un dinamismo positivo.

Se hunden las cien, las mil, las incontables
figuras cristalinas.

(Var. X.)

Vemos que en el ejemplo citado el artificio está dado en la ordenación climática ascedente con que aparecen los adjetivos (100, 1.000, <).

d) *Dinamismo del adverbio*

Normalmente, esta parte de la oración no dota al período de rapidez, pues no aporta conceptos nuevos a la frase. Salinas lo ha utilizado en una sintaxis peculiar,

hoy, aquí, ya, se entrega...

(Var. VIII.)

e) *Dinamismo de la exclamación*

Sólo vamos a considerar períodos exclamativos propiamente dichos, ya que el conjunto presenta muchos de tono exclamativo que tomaría mucho espacio y nos desviaría el propósito de la muestra. Las exclamaciones, cuando son de dicha, contribuyen a la aceleración del período. La exclamación más típica del conjunto refleja emociones del ánimo poético, alegría, unas veces, triunfo, asombro, indignación, otras.

¡Cuántas, cuántas tiene el mar,
cuántas alegrías!

(Var. IV.)

¡Triunfo, revelación! La última ola...

(Var. VI.)

¡Qué hermosa es la ciudad, Oh Contemplado
que eriges a la vista!

(Var. XII.)

¡Clarísimo el futuro, ya aritmético
mañana sin neblinas!

(Var. XII.)

2. *Dinamismo expresivo negativo: Técnica dilatoria*

Nuestra intuición, repara Bousoño, identifica a la tristeza con el movimiento lento. Salinas obtiene esta lentitud por medio de tres procedimientos, la reiteración, la oración subordinada y el encabalgamiento; siendo los dos primeros los más frecuentes en el uso.

a) *La reiteración*

La repetición de ciertas ideas y palabras concurren, ya lo hemos anotado, a un dilatorio ritmo del verso, produciendo la lentitud de la sintaxis y, por consiguiente, la de la significación. Este procedimiento es evidente desde el primer verso del conjunto. En el Tema, la vigilancia del acierto representativo se halla lograda, pues se trata de extender, superlatizar, la acción de mirar para crearnos la ilusión de contemplación. Así leemos:

De mirarte tanto y tanto
... ...
brillo a brillo, pasmo a pasmo...

(Tema.)

La reiteración del sustantivo «azul» puede servir de paradigmática muestra al conjunto con relación a este procedimiento. Leamos el conjunto más reiterativo,

Te busqué el azul verdad;
un angel, azul celeste,
me llevaba de la mano.
Y allí en tu azul te encontré
jugando con tus azules,
a encenderlos, a apagarlos.

En la variación I, cuyo epígrafe temático se inscribe con «Azules», lo encontramos once veces (cuatro como adjetivo y siete como sustantivo).

En ocasiones, la misma palabra se reitera dentro del verso:

Suave curva lo entrega a suave curva...
(Var. VI.)

Ola tras ola sigue a ola tras ola...
(Var. VII.)

el tiempo ya no es tiempo, el tiempo es oro.
(Var. XII.)

Otras veces se repite el verbo,

siento a mis padres, siento que su empeño
(Var. XIV.)

La reiteración puede ser también negativa:

visto o no visto, contémplalo...
(Var. V.)

como la mía, y no mía...
(Var. XIII.)

La reiteración de derivados fonéticos y léxicos es abundante,

Aves de vuelo se vuelan...
(Var. V.)

... quién la ha lisado,
tan lisa, tan lisa...
(Var. IX.)

al pensar que la piensa, al pie desnudo
que la pisa, a los ojos que la miran...
(Var. VII.)

tanto sol, tanta curva, tantos blancos...
(Var. X.)

b) *La oración subordinada*

Ya hemos apuntado, la poesía es un arte temporal, de modo que el tono y estado contemplativos del narrador poemático, en *El Contemplado,* deben ser «creados» en nosotros, con la misma intensidad con que pudiéramos apreciarlo en el arte espacial (cuando miramos una pintura, por ejemplo). De aquí que la técnica dilatoria llegue a ser un recurso primordial del tema poético y un procedimiento de gran importancia en la composición de todo el conjunto, pues marca el compás del movimiento interno y externo de las piezas.

Salinas consigue la perfecta coherencia del estado de ánimo contemplativo y la representación poética por medio de la técnica dilatoria. Comprobémoslo.

El espacio de la composición es un orbe infinito del cual pudiera extraerse muchas formas. Sin embargo, el poeta nos crea la ilusión de límite, como la función de un marco en la pintura de un paisaje, a través de la reiteración de las palabras («tanto y tanto», «brillo a brillo», «pasmo a pasmo») que nos dan la sensación del grado intenso y extenso de la mirada; al tiempo que nos limita la extensión en un constante revertir del espacio a su límite («del horizonte a la arena», «del caracol al celaje»). Notamos un propósito didáctico del autor por enseñarnos «a mirar», al proveernos del mecanismo mediante el cual se cumple ese grado intenso y extenso del mirar, la contemplación.

Una vez que el narrador poemático nos guía, nos enseña, intuitivamente, cómo mirar el paisaje elegido por su subjetividad, nos lo explica, «A ti hay que mirarte / como te miran los astros... / serenamente asomados», o, «el mirar no tiene fin...»; nos lo integra, «El mar no cría cosa que dé sombra; / para la luz se guarda», en virtud de las cualidades que posee por sí mismo.

Notemos que la sintaxis del verbo posee un paralelo movimiento retardatario dado, principalmente, por la presencia de la oración subordinada, la misma que dilata, artificiosamente, el arribo de lo que el lector espera conceptualmente. Los primeros siete versos que componen el Tema, quedarían reducidos a dos, si suprimimos las oraciones subordinadas,

De mirarte tanto y tanto
... ...
te he dado nombre.

Del conjunto ha sido necesario suprimir:

del horizonte a la arena,
despacio,
del caracol al celaje,
brillo a brillo, pasmo a pasmo,
... los ojos
te lo encontraron, mirándote.

Un adverbio, «despacio», concurre a neutralizar el dinamismo de los versos por medio de su significación lingüística y de la posición independiente que ocupa en el verso la misma que no permite observar, a su lectura, un solo bloque de significación.

La presencia de dos verbos sintácticamente expresados en forma personal («Mirarte» y «te he dado nombre»), actúan, en cierto modo, como gerundios del verbo próximo, «te lo encontraron», y, por consiguiente, aparecen en la pieza en su naturaleza dinámica dilatoria. Los dos verbos que aparecen no son verbos principales, sólo reiteran y modifican la acción de los principales, «mirarte» y «te he dado...». Este procedimiento opera también en el desarrollo de toda la pieza a manera de reiteración de continente y contenido.

Por las noches,
... ...
al abrigo de los párpados
maduró...
este nombre tan redondo
que hoy me descendió a los labios.

Vemos nuevamente aparecer dos oraciones subordinadas que dilatan el encuentro dinámico conceptual de la pieza, «soñando que te miraba / sin yo saberlo.» Aunque hay cuatro verbos, ninguno añade nuevos conceptos, cada uno reitera la significación de otro, «maduró», «me descendió»; «sin yo saberlo», «soñando»; «te he dado nombre», «encontraron» (28).

---

(28) Esta técnica frecuenta muchos de los poemas de *El Contemplado*, sería muy vasta la enumeración sistemática de ésta. Presentamos aquí algunos de los ejemplos más representativos tomados al azar:

Eres lo que queda, azul;
lo que sirve
de fondo a todos los pasos,
que da lo que pasa, olas,
espumas, vida y pájaros,
velas que vienen y van.

(Var. II.)

El dinamismo del trozo, sin embargo, nos llega de otros elementos, principalmente de la enumeración de sustantivos en una gradación climática ascendente, «pasos», «olas», «espumas», «vidas», «pájaros», «velas», que llegan a neutralizar el efecto de morosidad logrado con las oraciones subordinadas.

c) *El encabalgamiento*

Bousoño anota que el encabalgamiento a veces ocurre al romper un sintagma cohesivo en la pausa final de una estrofa, manifestando lo que él denomina la «deslexicalización de imagen o metáfora».

En *El Contemplado* el encuentro de encabalgamiento interestrófico es frecuente produciendo la ruptura de la fluidez sentimental:

las palabras vencidas
se van al camposanto...

(Var. XII.)

poco a poco se quitan
viejos estorbos, viejos corazones...

(Var. XII.)

La deslexicalización de una imagen tópica se cumple también en el verso saliniano,

Si te nombro, soy tu amo
de un segundo...

(Var. III.)

¿Cuál fue el dios que un día octavo
me trazó esta isla...?

(Var. IX.)

... están los ojos
a sueldo...

(Var. XII.)

Otras veces, el encabalgamiento une las partes de una metáfora o imagen que ha quedado trunca con la cesura del verso o de la estrofa:

¿De dónde su poder, el velocísimo
impulso de la savia?

(Var. II.)

Dulcemente lo llevan a la playa
donde esperan los anchos
pliegos dorados su mejor destino:
que llegue el texto mágico.

(Var. VI.)

En otro ejemplo,

Tú, Lazarillo de ojos,
llévate a éstos míos; guíalos,
por la aurora, con espumas,
con nubes, por los ocasos;
tú, sólo, sabes trazar
los caminos de tus ámbitos.

(Var. V.)

observamos la reiteración de un mismo concepto, «guíalos», que acrecienta la dilatoria presencia de los verbos, además de la ya citada subordinación gramatical.

Obsérvese que en este último ejemplo, es la puntuación (dos puntos), la que concretamente prolonga el encabalgamiento. De este artificio es paradigmática la variación VII.

3. *Otras peculiaridades de la sintaxis*

En el conjunto *El Contemplado* fácilmente podemos anotar una característica de la sintaxis saliniana a la que todo lector de su poesía está acostumbrado, el meticuloso cuidado a que somete la estructura verbal. Anotaremos aquí algunas de estas peculiaridades.

La colocación del verbo al final de la oración es paradigmática en todo el conjunto, la muestra empieza por el Tema,

> *Te lo encontraron, mirándote.*
> *Por las noches*
> *soñando que te miraba*
> *al abrigo de los párpados*
> *maduró, sin yo saberlo,*
> *este nombre tan redondo*
> *que hoy me descendió a los labios.*

De los veintitrés versos de que consta el Tema, siete terminan con verbo y coinciden con el final del verso. Además, de las catorce variaciones que componen el conjunto, seis de ellas terminan con verbos, I, III, V, X, XII, XIV. De este uso, la variación más representativa es la VIII, consta de diecinueve pareados y quince de ellos terminan en verbo (29).

Variante de este mismo artificio es el uso del *gerundio colocado*

---

(29) En este cuadro representamos el número de variaciones que terminan con verbo y que a la vez coinciden con el final de verso.

I	consta de	37 versos, 12 terminan con verbo.
II	»	22 pareados, 10 pareados terminan con verbo.
III	»	31 versos, 10 terminan con verbo.
IV	»	19 pareados, 8 pareados terminan con verbo.
V	»	79 versos, 27 terminan con verbo.
VI	»	19 pareados, 2 pareados terminan con verbo.
VII	»	74 versos, 16 terminan con verbo.
VIII	»	19 pareados, 15 pareados terminan con verbo.
IX	»	30 pareados, 9 pareados terminan con verbo.
X	»	31 pareados, 8 pareados terminan con verbo.
XI	»	3 estrofas: la primera, 21 versos, 3 terminan con verbo; la segunda, 49 versos, 11 terminan con verbo; la tercera, 60 versos, 11 terminan con verbo.
XII	»	3 partes; la primera, 12 pareados, 2 terminan con verbo; la segunda, 50 pareados, 12 pareados terminan con verbo; la tercera, 7 pareados, 4 pareados terminan con verbo.
XIII	»	17 versos, 5 terminan con verbo.
XIV	»	3 partes: la primera, 31 versos, 8 terminan con verbo; la segunda, 38 versos, 9 terminan con verbo; la tercera, 1 verso que termina con verbo.

al final de verso. Una muestra ejemplar de esta variante la encontramos en las variaciones V y XI, respectivamente:

y tú, que te estoy mirando
tus olas lo van cantando
día a día, enamorándolo
para seguirte mirando...

Proclaman que estás queriendo
—más, más, más, más— van diciendo
el día lo va trayendo
de cresta en cresta corriendo
La fe te la está trayendo...

Este frecuente uso del gerundio como verbo finalizador de verso no es solamente una peculiaridad de la sintaxis saliniana, sino que la comparten los más representativos poetas de la Generación del 27, entre ellos, Guillén y Aleixandre.

El uso del *adjetivo en grado superlativo* es muy frecuente y nos apunta el grado apasionado con que las impresiones del mundo sensible se traducen en la trasmutación del caso poético. Formamos una lista al azar, «flores fugacísimas», «velocísimo impulso», «blanquísimo estribillo», «tierra suavísima», «rasgos levísimos», «aves ligerísimas», «cuevas oscurísimas», «antiquísimos regresos».

Es frecuente también el uso de *los adverbios terminados en «-mente»* los que indican la calidad o grado en que una acción se efectúa; por ejemplo, al pensamiento, «dulcemente lo llevan» (var. VI); las islas, «suavemente se escapan» (var. VII); y, en otros casos, aparecen modificando a un adjetivo cuya propiedad reiteran. El Contemplado es para el poeta «infinitamente ajeno» en la variación III; los luceros permanecen «veladamente secretos» detrás de la luz, en la variación XI.

Por medio de *la anáfora* algunos períodos se dilatan al repetir una misma partícula dentro del verso o de la estrofa,

tan serenamente espejo
tan listo de bienestar,
tan acorde con tu techo...

(Var. XI.)

¡Cuántas, cuántas tiene el mar
cuántas alegrías!

(Var. IV.)

—más, más, más, más— van diciendo.

(Var. XI.)

La anáfora puede ser una preposición, *de* o la contracción *del* y *a*,

De mirarte tanto y tanto,
del horizonte a la arena,
despacio,
del caracol al celaje...

(Tema.)

Invitan, sí, a las islas —son sus ángeles—,
a dejarse su tierra en las orillas,
a un porvenir de azules —paraísos—,
a vida, allí, sin piedra y sin espina.

(Var. VII.)

Otras veces, es un pronombre, *te, tú,* como en las variaciones III y V, respectivamente,

remoto tú, hasta en la playa
—que te acercas, alejándote
apenas llegas—, tú eres
absoluto entimismado...

y tú, que te estoy mirando.
Todo lo que ignoro yo
te lo tienes olvidado...

En este apartado de las peculiaridades de la sintaxis saliniana podríamos apuntar otras que, aunque de menor importancia, señalan ese mundo bullidor, abundante y apasionado que el libro nos ofrece. Se trata de palabras que apuntan el grado o la cualidad en grado máximo, «pura obediencia», «absoluto ensimismado», «fúlgida», «perfecto», «plena consumación», «pura esencia», que traducimos aquí como atisbos del optimismo cósmico del poeta.

II. PROCEDIMIENTOS DE LA PRECEPTIVA CONTEMPORANEA

La nueva posición vital del hombre contemporáneo ha producido un nuevo sistema imaginativo, un nuevo aspecto de la poesía, para el cual hay que ensayar nuevos métodos de investigación, de análisis. En este apartado hemos de colocar tres de las especificaciones metafóricas contemporáneas ensayadas por Bousoño (30). Para facili-

(30) Haremos referencia específica a los capítulos VIII, IX, X, XII, XIII, XIV, del primer tomo del ya citado libro de Bousoño. Debido al reducido espacio de este trabajo, no es posible concurrir citas o aclaraciones de conceptos y nos vemos obligados a remitir al lector a los correspondientes capítulos de la obra cuando, a nuestro juicio, sea necesario iluminar el análisis con la precep.iva o los ensayos de métodos estilísticos.

tar la lectura y la metodología de nuestro análisis, usaremos la misma terminología usada por el crítico español al referirnos a procedimientos y hallazgos semejantes en *El Contemplado.*

1. *El fenómeno visionario*

El análisis extraestético de este fenómeno se cifra en la distinción de tres especies metafóricas que se distinguen por su configuración, la imagen visionaria, la visión y el símbolo.

a) *La imagen visionaria*

La diferencia entre una imagen visionaria y una tradicional, es que, en esta última, el plano «evocado» sirve para destacar las cualidades del plano «real», pero de una manera «irracional». Es decir, en toda imagen visionaria las cualidades del plano evocado no necesariamente asoman conceptualmente en nuestra conciencia. Juntemos al azar ejemplos de imágenes tradicionales para esclarecer nuestro propósito de análisis:

[1] *de la mañana a la noche,*
con blanquísimo estribillo,
tus olas lo van cantando.

(Var. V.)

[2] *Suavemente se escapan, encubiertas las islas*
con manto de pinar.

(Var. VII.)

[3] *mil pájaros, cien chopos, un arroyo,*
espejo, en él se encuentran, sorprendidas...

(Var. VII.)

[4] *¿Qué tierra es ésta, suya, y toda nueva?*
De oro parece, dócil, suavísima...

(Var. VII.)

[5] *El canto de los pájaros que fueron*
las olas en susurro lo terminan...

(Var. VII.)

[6] *Está el mundo tan limpio, que es espejo...*

(Var. VIII.)

[7] *La luz, unidad del alba,*
se multiplica en destellos...

(Var. XI.)

[8] *... las olas*
—más, más, más, más— van diciendo
en la arena, monosílabas
tu propósito al silencio...

(Var. XI.)

En cada uno de los ejemplos citados, se observa que el plano de la evocación aparece apoyado «racionalmente» en el plano real. Los dos planos se asimilan, basándose en notas que les son genéricas a sus formas respectivas. En el primer ejemplo [1], el rumor de las olas («canto») está 'explicado' como un «blanquísimo estribillo», y reducido al alejamiento de la comparación por medio del color y la acción verbal («blanquísimo», «cantando»). Igual procedimiento puede observarse en el ejemplo cinco [5].

En el segundo ejemplo [2], el adjetivo armoniza la sinestesia de las islas, a éstas las vemos animizadas ganando la orilla. La evocación de la imagen («encubiertas /en manto de pinar»), queda así rota, de esta manera, la equiparación de los objetos («islas», «manto»), aunque desemejantes en su figura física concreta, queda basada en la función de aquéllos, la del manto es «cubrir», la de las islas «flotar», con lo cual la imagen se nos revela clara.

En los ejemplos siguientes, tercero [3] y sexto [6], la tradicional imagen del espejo aparece denotada en la impresión de quietud y en la inmaculada limpidez. Lo que cambia es, pues, la equiparación basada en dos características del mismo objeto. En el ejemplo tercero [3] se apunta la finalidad del espejo, reflejar imágenes, mientras que, en el sexto [6], la condición de su superficie azogada y brillante, la figura física concreta del espejo, se la hace asimilable axiológicamente (31).

Cuando Salinas copia,

seres de luz, sobre el agua
bailan, en puntillas...

(Var. IV.)

la semejanza de los dos planos, el real y el evocado, no está fácilmente perceptible. El poeta, al animar los rayos solares en «seres de luz», les atribuye un oficio, «bailarinas», y los dota explícitamente de gracia y movimiento, «bailan, en puntillas». Por otra parte, en el pareado siguiente se logra aún más aumentar la semejanza emocional, al decir,

¡Qué bien acaban las ondas:
mueren bailarinas!

---

(31) Véase a Bousoño, *op. cit.*, I, pp. 149-151.

Lo que la imagen hubiera tenido de tradicional, entonces, tiende a desvanecerse en la silueta visionaria de los «seres de luz». El poeta se desinteresa por la musicalidad y la apariencia física inmediatamente reconocible de los objetos de la substitución (32), para aumentar la semejanza emocional entre las dos esferas de la imagen, («seres de luz», «bailarinas)», semejanza objetiva que se halla implícita ya en la emoción (la alegría y gracia del movimiento), de los objetos comparados.

Un similar efecto advertimos cuando leemos,

... En el aire de los ojos,
entre el vivir y el recuerdo,
suelto, flotando,
se tiene mejor guardado.
Aves de vuelo se vuelan,
tarde o temprano.
Los ojos son los seguros;
de allí no se van los pájaros.

(Var. V.)

La implícita comparación («aire-mirada», «pájaros-ojos»), es lo que el lector percibe como atisbos del poeta por deprimir el mundo físico de su pasajero 'estar' («vivir»), en contraste con la perdurabilidad del mundo del recuerdo. Se advierte, además, el carácter peyorativo con que dota al primer mundo, el físico («Aves de vuelo se vuelan»), y la perdurabilidad inalienable del segundo, reafirmado con la negación «de allí no se van los pájaros».

Nótese también el juicio valorativo que el narrador poemático hace de los dos objetos puestos en un mismo elemento («mirada», «pájaros»), en el aire, que sirve de vínculo a la comparación. La carga impresionante de inmutabilidad («recuerdo») frente a la mutabilidad de la vida física («Aves») es la artificiosidad con la que se ha montado la correspondencia y la que ha hecho que nuestro ánimo reciba la impresión.

b) *La visión*

En la visión se ve la simple atribución de cualidades o funciones irreales a un objeto. En la variación XII, notamos el desarrollo de una visión que se hace continua en cuatro pareados,

Mueve un ventilador aspas furiosas
y deshoja una Biblia.

---

(32) Salinas pudo haber utilizado el mismo procedimiento tradicional que usó en la variación X, «escápase la ondina / de un ansia que muere en mil cristales».

Por el aire revuelan gemebundas
voces apocalípticas,

y rozan a las frentes pecadoras
alas de profecías.

La mejor bailarina, Magdalena,
se pone de rodillas.

En este ejemplo, al «ventilador» (objeto real) se le han atribuido cualidades irreales, aunque montadas en su función real. Explícitamente la función «real» del ventilador (soplar), está cumpliendo en el verso una función irreal y se sirve de la visión apocalíptica para reenfocarla. La función irreal del objeto real, expresa, entonces, un resultado afectivo, implícita en el castigo («gemebundas / voces»), el pecado («frentes pecadoras»), y el arrepentimiento («Magdalena / se pone de rodillas»). El narrador poemático, entonces, nos ha impregnado «visionariamente» con la sensación de espanto y nos alecciona intuitivamente con el mensaje. Naturalmente, observamos que la descripción del objeto y su función amenazan con ser una exageración, sólo intuida a través de la «significación irracional» con que observamos la furia del objeto ejecutando la función irreal, atribuida («mueve... aspas furiosas»). El ventilador se ha convertido en el 'objeto visionizado'. Y, de esta manera, toda la descripción nos queda cargada de significación: el aspecto activo, violento, del aire, considerado como el primer elemento, quedará asimilado al hálito creador; la Biblia, al Libro de la Ley donde las «voces apocalípticas» anuncian el fin de un mundo de pecado y el advenimiento de otro mejor, el de la salvación; Magdalena queda asimilada a la imagen de la Madre Terrible, aspecto cruel de la naturaleza. Su posición, «de rodillas», ejemplifica la comprensión del hombre en su medida de inferioridad, resultando de la caída de su estado paradisíaco, y triste configuración del estado presente de la Humanidad (33).

c) *El Símbolo*

Con Bousoño hemos de recordar el nuevo planteamiento y definición del concepto símbolo. En éste, el plano real no aparece en la intuición, que es de suyo puramente emotiva, sino en el análisis extraestético de aquélla. De ahí que el concepto tradicional que contemplaba el porte continuativo que un símbolo puede adoptar, quede reducido a hallar el punto de divergencia entre el desarrollo alegórico y

(33) Bousoño, *op. cit.*, I, pp. 166 y ss.

el simbólico (34). Así, tanto la imagen visionaria como la visión, presentan una preñez simbólica, es decir, en ambas se dan casos de 'simbolización', aunque sea en forma remota e imperceptible.

En este trabajo hemos anotado los versos finales de la variación XIV como muestra ejemplar del tratamiento simbólico del conjunto, evidencia que nos llega apuntada desde el epígrafe temático de la misma, «Salvación por la luz».

Una mirada queda, si pasamos.
¡Que ella, la fidelísima, contemple
tu perdurar, oh Contemplado eterno!
Por venir a mirarla, día a día,
embeleso a embeleso,
tal vez tu eternidad,
vuelta luz, por los ojos se nos entre.

Y de tanto mirarte, nos salvemos.

A lo largo del texto de esta variación, notamos que el narrador poemático invade la pieza de luz sirviéndose de su mirada, la misma que, en el lector, queda asimilada a un sentimiento de alegría, subyacente a la emoción que sólo se puede alcanzar en el análisis. Se trata de la simbolización de una abstracción, no de un objeto, a través de la cual el propio narrador poemático nos revela la conciencia que tiene de la vida humana desde su fundamental característica, una fugacidad ineluctable de tiempo y espacio («Una mirada queda, si pasamos»), y su experiencia metafísica de un destino pasajero, como el rayo de su mirada. Esta perdura, sin embargo, más allá del mundo físico. Pero más allá de éste, ¿qué le espera?, la muerte, la insignificancia, la no-presencia (35).

En su desenvolvimiento cíclico, todo pasa o retorna, sólo la luz, asimilada a la pupila («la fidelísima»), va a quedar, fuera del tiempo ya, eterna, asumida a su principio esencial del que es todo y es parte, síntesis de esa totalidad y símbolo de la salvación. La luz retoma el símbolo de la triunfal plenitud de la naturaleza unitaria, y recibe en su seno a la criatura que viene a perderse en su total existir («tu eternidad / vuelta luz»), el signo luminoso que ha de conducir a los hombres al eterno retorno de los estados de manifestación y tam-

(34) En la imagen visionaria, el plano evocado «simboliza» ciertas cualidades del plano real; en la visión, es la cualidad irreal del plano real la que simboliza las cualidades del plano evocado. Véase el estudio de Bousoño, *op. cit.*, I, pp. 203-204.

(35) En un momento anterior de la variación se lee,

aprendo lo que soy: soy un momento
de esa larga mirada que te ojea,
desde ayer, desde hoy, desde mañana,
paralela del tiempo.

bién a la gloria de esa misma criatura en trance de universal comunión con la materia intemporal, a la que se incorpora victoriosamente («tu eternidad, / vuelta luz, por los ojos se nos entre»). El plano simbólico de la luz retoma así la imagen visionaria de la salvación del ser («Y de tanto mirarte, nos salvemos»), con la que unifica toda la significación simbólica del conjunto.

2. *Las superposiciones*

Si admitimos, con Bousoño, que la metáfora es, en todo caso, un fenómeno de 'superposición' (36), hemos encontrado en *El Contemplado* este recurso en tres de los cinco modos que apunta el crítico español, superposición Temporal, Situacional y Espacial.

A) *Superposición temporal*

Paradigma de este recurso es, nuevamente, la variación XIV, pues concurre a ser la muestra más importante desde el punto de vista estadístico. En esta variación podemos apreciar las siguientes clases de superposiciones temporales.

a) *De tiempo futuro sobre tiempo presente*

El tema de la temporalidad de la vida y del mundo tiene una excepcional importancia en esta variación. La realidad está sometida a un ritmo de modificación. La preocupación temporal, pendiente del agudo subjetivismo del poeta, convierte al mundo objetivo en movedizo y cambiante, de ahí deriva su procedimiento de superposición temporal. En su visión cosmovisionaria, el poeta ve el futuro como una proyección sobre el presente, exclamando:

> *Que estos ojos les valgan*
> *a los pobres de luz. No soy su dueño.*
> ... ...
> *Cuando de mí se vuele, allá en mis hijos*
> *—la rama temblorosa que le tiene—*
> *hará posada.*

Véase cómo el poeta, explícitamente, conecta el presente al futuro («estos ojos» de ahora), pero trayendo el futuro («allá en mis hijos»), al presente («No soy su dueño»). Esta plasticidad intuitiva de la mirada («la rama temblorosa»), que el poeta intuye para la unión defini-

(36) Consúltese a Bousoño, *op. cit.*, I, pp. 303-336.

tiva (la luz), concurren en una imaginaria simultaneidad. Así, entre «hijos» (futuro) y el poeta (presente) se actualiza la contemplación futura:

... Y en sus ojos, míos,
ya nunca aquí, y aquí, seguiré viéndote.
Una mirada queda, si pasamos.
¡Que ella, la fidelísima, contemple
tu perdurar, oh Contemplado eterno!

y reanuda la superposición del futuro («sus ojos, míos»), sobre el presente («ya nunca aquí, y aquí»), que enriquece la simultaneidad temporal de la pieza.

Los versos finales son paradigmáticos de esta superposición,

Por venir a mirarla, día a día,
embeleso a embeleso,
tal vez tu eternidad
vuelta luz, por los ojos se nos entre.

Nótese la imbricación conceptual de la mirada que ha quedado después de que la vida (el presente) ha pasado, y el poeta con ella. El verso final proyecta sobre los anteriores esta simultaneidad temporal mediante el acto de la contemplación y el deseo de salvación (el futuro), «Y de tanto mirarte, nos salvemos».

b) *De tiempo pasado sobre tiempo presente*

Los que ya no te ven sueñan en verte
desde sus soterrados soñaderos
—lindes de tierra por los cuatro lados,
cuna del esqueleto—,
sed tienen, no en las bocas, ni de agua...

En este ejemplo de la misma variación XIV, el poeta percibe un instante pretérito en coexistencia simultánea con otro del presente. En visión onírica, el narrador poemático intuye que los muertos («los que ya no te ven»), tienen un deseo imponderable de contemplar la zona marina («sueñan en verte»), y obsesionados por este deseo agolpan su mirada en los ojos del narrador poemático para mirar a través de ellos,

Este afán de mirar es más que mío.
Callado empuje, se le siente, ajeno,
subir desde tinieblas seculares.

Todos los que contemplaron el mar (pasado) que el poeta contempla (presente) vienen reclamando su sitio en la contemplación. Así, el presente se hace como una prolongación del pasado, agazapándose en la mirada del poeta en una coexistencia simultánea:

Viene a asomarse a estos
ojos con los que miro. ¡Qué sinfín
de muertos que te vieron
me piden la mirada, para verte!

Obsérvese que la cualidad pretérita está imbricada al tiempo verbal («vieron»), y a la palabra dentro del período («muertos»).

Siento a mis padres, siento que su empeño
de no cegar jamás,
es lo que bautizaron con mi nombre.

Aquel «callado empuje», anotado en los versos anteriores, se personifica aquí en el «empeño» de «mis padres», al mismo tiempo que se racionaliza el sentimiento tenebroso y desconocido («callado empuje»), en uno conciso («empeño de no cegar jamás»).

Soy yo. Y ahora no ven, pero les quedo
para salvar su sombra de la sombra.
Que por mis ojos, suyos, miren ellos;
y todos mis hermanos anteriores,
sepultos por los siglos,
ciegos de muerte: vista les devuelvo.

Vemos cómo, el pasado («mis padres», «todos mis hermanos anteriores»), ha sido rescatado al presente («les quedo / para salvar su sombra de la sombra»). La mirada («ciegos de muerte»), va a quedar resurrecta en los ojos del narrador poemático («vista les devuelvo»).

Sobre una superposición temporal de amplio desarrollo, prosigue el poema hasta consolidar la simultaneidad temporal en un presente eterno: «Ya somos todos unos en mis ojos».

B) *Superposición situacional*

Se trata aquí de la visión simultánea que el narrador poemático realiza de dos situaciones diversas, una de ellas real, la otra ilusoria. Este procedimiento queda evidente en la variación XIII,

Esta tarde, frente a ti,
en los ojos siento algo
que te mira y no soy yo.

En lo citado, se da el caso de que el narrador poemático concede realidad a la situación que el lector sabe ilusoria, a manera de perspectivismo situacional, cuya verosimilitud va a estar a prueba durante todo el poema. ¿Es el poeta el que mira? ¿Sí? ¿No?

Hay algo, en mi cuerpo, otro
... ...
Como la mirada mía, y no mía.
... ...
¿vivo en ella, o ella en mí?

Tenemos, pues, una realidad escindida en dos planos; en el primero, el poeta duda de ser él quien esté frente al mar («no soy yo») o que sea su mirada la que lo contempla («¿vivo en ella, o ella en mí?»); en el segundo plano, sabemos que sucede lo inverso, que es el poeta quien está frente a esa realidad más vitalmente que nunca. ¿Cómo hemos llegado a verificar este segundo plano? Al notar que existe en nosotros desde la lectura del primer verso: «Esta tarde, frente a ti...» Y, ¿cómo verificamos el primer plano, el de la situación ilusoria? Al comprobar que el narrador poemático nos ofrece un personaje fuera de sí, «enajenado»,

Poseído voluntario
de esta fuerza que me invade
mayor soy, porque me siento
yo mismo, y enajenado.

De esta manera, con los versos anteriores se resuelve la estratificación de la superposición situacional que venía desde el tema simbólico de la variación, «Presagio» (37).

C) *Superposición espacial*

El conjunto evidencia este procedimiento en dos variaciones, la II y la X, formadas por una serie de pareados endecasílabos y heptasílabos. En la variación II, el poeta contempla una visión del mar, donde el ritmo de las olas quedan asimiladas al rumor del follaje de un vergel. La espuma semeja «corolas blancas», la aurora, sembradora de luz, hace brotar un capullo de rosas que sólo dura una mañana. El tiempo se abrevia en su proceso germinativo, la primavera es una hora en la que hincha los tallos de savia y crece un rosal que florece eternamente. El mar se hace jardín, cumpliéndose la superposición espacial.

(37) Tomándolo en la acepción de una especie de adivinación o conocimiento de las cosas futuras por las señales que se han visto o por movimiento interior del ánimo que las previene.

La fuerza emotiva del poema, por otra parte, cobra su ánimo en la filtración, trasvasamiento, de un plano a otro: las propiedades de la esfera de la realidad (mar, olas, espumas), pasan a la esfera de la evocación metafóricamente transfiguradas (jardín, vergel, corolas blancas, capullo):

> *¡Tantos que van abriéndose, jardines,*
> *celestes, y en el agua!*
> *Por el azul, espumas, nubecillas,*
> *¡tantas corolas blancas!*
> *Presente, este vergel, de dónde brota,*
> *si anoche aquí no estaba?*

En la variación X, sin embargo, el poeta contempla otra visión del mar, y a su movimiento imagina (superpone) la fúlgida pista de una olimpíada griega. Las Nereidas resucitan y se animan en el «circo de la alegría» que el narrador poemático trasvasa de la esfera real (un mar revuelto), en «apuntes de Afroditas» y modela «hechuras fugitivas», «figurantas» convocadas a «la ópera divina». Todo alegre permanece frente al asombro de dos ojos que transportan al plano de la evocación los juegos olímpicos de la Grecia clásica.

3. *La ruptura del sistema*

De este vasto territorio inexplorado por la preceptiva tradicional, que Bousoño revela parcialmente llamándolo «ruptura» y «sistema» (38), vamos a «esforzar nuestra fantasía» para encontrar un contexto que esté más allá de la realidad del lenguaje, imaginable, pero no realizable. Al analizar este fenómeno nos damos cuenta que es en la variación XII en donde se presenta bajo seis formas diferentes.

a) *Ruptura en un sistema de vinculaciones entre contrarios*

Cuando el poeta nos describe la ciudad, leemos:

> *Flotante sobre el agua, hecha y deshecha*
> *por luces sucesivas*
> *los que la sombra alcázares derrumba*
> *el alba resucita...*

---

(38) Estos dos términos (ruptura y sistema) corresponden a la diferencia sustantiva entre las dos facciones del lenguaje —la «lengua» (sistema) y la «poesía» (ruptura)—. Recuérdese que la lengua es puramente conceptual y nos da una impresión genérica (de sistema), mientras que la poesía nos da una impresión individualizada (de ruptura) con lo genérico porque transmite, aparte de conceptos, representaciones sensoriales o sentimientos o las dos cosas sacadas asimismo del molde conceptual, en que se dan de ordinario. Véase el capítulo XV, de Bousoño, *op. cit.*, I.

La sensación poética experimentada se halla en conexión con la ruptura del sistema 'racional', 'lógico'. Al escuchar la última parte del primer endecasílabo («hecha y deshecha»), esperamos que a continuación se explique cómo es posible el «hacer» y «deshacer» de una ciudad. Y el poeta lo explica: «por luces sucesivas». Esta explicación la encontramos inválida 'racionalmente'. Esperábamos que un algo o alguien más concreto que la luz, cuya función sabemos otra, sea quien haga y deshaga la ciudad. Sin embargo, la razón de su expresividad no es lógica, es poética. Al leer «por luces» intuitivamente hemos asociado a su significación la idea poética de luz como arquitecto, idea que ya había sido elaborada metafóricamente en la variación X y así nos quedó rezagada subconscientemente (39).

Si nos detenemos a indagar el enriquecimiento de la significación a la lectura de la oración «hecha y deshecha / por luces sucesivas», tenemos que la alusión poética de lo citado ha ocurrido a través de un fenómeno de transparencia. La palabra «luces» ha sido perceptible a nosotros como «artista» cuya acepción conceptual está impresa en nosotros desde el caso anterior, la variación X, en donde se nos explicó la carga metafórica de la expresión. Así, a nuestra lectura de la variación XII, somos capaces de 'visualizar' y arrancar el contenido conceptual imbuido en el metafórico.

Un suave hipérbaton extiende el contenido de la metáfora y alcanza otros dos versos de la variación,

los que la sombra alcázares derrumba
el alba resucita.

Nótese la correspondencia íntima, conceptual a la vez que metafórica, de los dos versos citados con los citados anteriormente. Los «alcázares» que derrumba («deshace»), la sombra («la noche»), el alba, («la luz»), resucita («hace»), lugar en donde se reafirma nuestra experiencia. Hay en ella una asociación paralelística de opósitos («hace», «deshace», «alba», «sombra», «derrumba», «resucita»), que aclara así la imiatación, fuera de la lengua, de los contenidos poéticos expresados. Por medio de la ruptura del sistema, entonces, una palabra «luces», pasó a significar otra «artista», gracias al fenómeno de transparencia operado en nuestra experiencia anterior.

---

(39)

La luz, primera artista,
modela para diosas inminentes
hechuras fugitivas.

b) *Ruptura en un sistema de representaciones*

Este caso es contrario al anterior. Podemos definirlo como el contacto establecido por el poeta entre dos representaciones de campo diferente. Al describir «la ciudad enemiga», «la gran ciudad de los negocios», el poeta escribe:

Aquel aire infinito lo han contado;
números se respiran.

Las dos representaciones son antitéticas, paradójicas. El «aire» no puede contarse, ni se pueden respirar «números». Es decir, las acciones que acompañan a los objetos no pueden ser realizadas por éstos. 'Lógico' sería que se respirara «Aquel aire infinito» y que a los números se los hayan «contado». Mas queda de pronto la ruptura del sistema interrumpido por una doble e inesperada paradoja. El poeta ha adherido al sentido ordinario de las representaciones («contar» y «respirar»), una significación distinta, la misma que, confrontada con dos sustantivos («aire» y «números»), heterogéneos a la acción requerida por el verbo, enriquece, 'individualiza', enormemente la significación de las representaciones arrancando su propósito poético, aunque de resultado paradójico, que logra llevar al lector una impresión de sorpresa y un sentimiento de desprecio.

c) *Ruptura en el sistema de los atributos poseídos por el objeto*

El primer pareado de la segunda parte de la variación XII, describe:

No hay nadie, allí, que mire, están los ojos
a sueldo. en oficinas.

La estructura del encabalgamiento ha sido el procedimiento con el cual el poeta acentúa la ruptura del sistema lógico al «deslexicalizar» una imagen tópica. No es necesario informar que, a primera vista, nos parece arbitrario suplantar una propiedad que los ojos carecen, «estar a sueldo». Sin embargo, parece estar profundamente motivada por la noción del 'absurdo' con que el poeta contempla el mundo, «la ciudad», que describe. Esta noción del 'absurdo' rompe el sistema. Esa pasmosa atribución contiene un fondo de veracidad que mantiene el recurso dentro de las fronteras poéticas, sin dejarla caer en la comicidad. El rasgón ocurre cuando, poéticamente, entendemos la imagen y hasta justificamos su existencia en un mundo materialista en grado sumo. No estamos, pues, frente a las cualidades 'naturales' del objeto sino a las que, en la imaginación del poeta, adquieren en un cierto tipo de cultura y sistema que hubieran podido ser otros.

Para que el procedimiento resulte eficaz, el poeta ha tenido que poner ante nuestros ojos el rasgo recordatorio del mundo capitalista, «las *oficinas*», y verificar que dentro de esa *unidad del mundo materialista* todo tiene una tasa. Así nos comunica una impresión de horror que el lector experimenta ante el atropello de la dignidad, individualidad y espiritualidad que deja el poeta asimilado a los ojos.

d) *Ruptura en un sistema de equidad*

Cuando Salinas describe:

Dos amantes se matan por un hilo
—ruptura a dos mil millas—;
sin que pueda salvarle una mirada
un amor agoniza,
y hundiéndose el teléfono en el pecho
la enamorada expira,

ocurre lo que pasaba en el caso de la ruptura del sistema de representaciones, el modificante está en nosotros, es nuestro sentido de justicia, como estaba en nuestra memoria la imagen tópica de una frase hecha. En nuestro ejemplo, «el teléfono» sirve de artificio retórico, pero sin acusar nuestra emoción. Al llegar al heptasílabo final («la enamorada expira»), nos damos cuenta de la expresividad de los versos que, aunque no explican nuestra emoción, nos hacen perceptibles a la necesidad de un atento examen. Se trata, pues, de la ruptura de la equidad que nos la trae el verso «sin que pueda salvarle una mirada». Notamos un desequilibrio entre el acto de los amantes. El amado hubiera vivido si la amada hubiera estado a su lado. La amada no hubiera «expirado» al saber del suicidio del amado. Es decir, el teléfono reviste una forma de comunicación a la distancia que el poeta deja asimilada a la comunicación de la mirada. Nuestro sentido de equidad se transparenta, digamos, al rechazar la innecesaria distancia que ha imposibilitado la comunicación de los amantes y ha dado por resultado la angustia y, consecuentemente, la muerte. El elemento catalizador de los dos mundos, el real y el evocado, está en nosotros, en nuestro sentido de equidad, el que nos integra la realidad poética de la pieza.

e) *Ruptura en el sistema de la experiencia*

En la misma variación XII, encontramos estos versos intensos:

Entre besos y escenas de colores
corriendo va la prisa.
Acaba en un jardín, al fondo rosas
de trapo sin espinas.

¿Qué motiva la intensidad de estos versos? La declaración del poeta en los endecasílabos finales que comparamos con nuestra experiencia. Sabemos que en un jardín si hay «rosas» éstas no son de «trapo»; que tienen «espinas». El poeta nos afirma lo contrario. Brota así lo poético al haber 'individualizado' el objeto («rosas»), desconceptualizando la tradicional idea de «jardín». El poeta apunta la deshumanización de los seres que habitan «la ciudad enemiga» y hace coincidir al mundo que la circunda, desnaturalizado. El acierto de esta desnaturalización en la experiencia poética se logra mediante la substitución de una materia sensible por otra («el trapo»), cuya conceptualización nos trae la impresión de 'impermeabilidad' de la materia y su importancia ínfima dentro del mundo evocado («el jardín»). Se ha reanudado la vigencia metafórica de este material, al colocarlo en una significación figurada («rosas de trapo»). Esta riqueza significativa la vemos recargada al encontrar una sugerencia semejante en los versos que prosiguen, «vivir en un edén de cartón piedra / ser criaturas lisas», a la que asimilamos la significación del desnaturalizado jardín antes citado.

f) *Ruptura en el sistema formado por una frase hecha procedente del lenguaje coloquial o de un texto literario*

Como variante de los diversos tipos de ruptura en el sistema, está el de la ruptura formado por una frase hecha (40), el mismo que se produce al quebrantar la frase pautadora que pertenece al habla coloquial, una frase pre-fabricada, a la que el poeta introduce significativas variantes de orden estético:

el sol nace para todos,
y en nadie termina.

(Var. IX.)

o, la ya estudiada, de la variación XII. En esta misma variación, leemos: «El tiempo ya no es tiempo, el tiempo es oro», en donde se vuelve a aludir, irónicamente, a una conceptualización de lo abstracto en concreto, la que a la vez asimila ese desbordado materialismo ya expuesto en la configurada desnaturalización del jardín con «rosas de trapo».

La otra variante de esta ruptura es la presentación de una frase sacada de un texto literario que juega el mismo papel en la expresión poética. Cuando leemos:

A su paso se mueren —ya no vuelven—
oscuras golondrinas

(40) Bousoño sitúa la frecuencia histórica de esta variante como tópico expresivo de la poesía española entre 1947 y 1962.

nuestro intelecto alude a los conocidos versos de la rima LII de Bécquer, pero en la expresión del poeta, ésta pretende expresar su ánimo dolorosamente desilusionada con los valores del tiempo que le tocó vivir.

Como las aguas del mar de Puerto Rico, *El Contemplado* simboliza el conjunto de todas las posibilidades contenidas en el plano existencial de su poesía, luz sin estrella que manifiesta su fuerza creadora indestructible.

NELLY E. SANTOS

Baruch College
17 Lexington Avenue
New York, N. Y. 10010
ESTADOS UNIDOS

QUIEN Y ¿POR QUE LLORAN?

1

Quién y ¿por qué lloran?
En los atardeceres lentos del otoño,
en los oscuros zaguanes de las
puertas entornadas se oyen
gemidos en las casas donde
nadie vive. Voces distantes
y no regresaban,
abandonados en el sol de las
acacias golpeaban la aldaba
al otro lado de la casa de yerbajos
e insectos desteñida
y muerta y en todas las esquinas
del herrero y la carbonería
ya no vive nadie.
Caminan como en postales y en silencio:
amenazan desde los aleros los
intrusos de gorras de visera, huyen
del oleaje y el fango los niños, aquel
olor a mimosa podrida, aquella
oscuridad de la morera. ¿Quién
llora en el vacío, qué recuerdos
crujen, qué paisajes se desperezan?
En las escaleras de los sueños se
encienden luces, están las puertas
entornadas, pero si salgo o cierro
los ojos dentro de los ojos cerrados
¿pueden llamarme y regresar de su
condición de imágenes o espejismos
o nieblas? Hubo una casa despoblada
en la que jugaban niños y llovía

despaciosamente en el jardín
atardecía y al escribir las voces
sólo puedo escuchar los paisajes
que escribo.

2

¿Por qué de las deshilachadas tardes
del pasado, de los enmarañados bosques
sumergidos en el sopor y la humedad
llegan tan claras las culpas, por
qué sobre el incierto tiempo del futuro
caen con tanta claridad, estas manchas
que zumban ante nuestros ojos, vidrios,
moscas que llegan del excremento,
por qué en la oscuridad de los sueños
tropezamos con precipicios de mares
sin escaleras ocasos dormidos y al despertar
nos perdemos en el olvido, escarbamos en las
hojas secas donde está el anillo, lugares
del mar donde se ha perdido la luz: esta
casa es aquella casa: la disposición de los
objetos, el óxido de las cerrajas, las estrías
de la luz, la lejanía de las calles, el
ruido de los bosques, laberinto
de imágenes, plaza mayor donde
se oye el baile que bailan al sol
los silenciosos que esperan que nunca
encontraremos? Anclados en el atardecer,
condenados a paisajes asustados o
a raposas con la boca llena de tierra
mientras al otro lado de los bosques se
cierran las ventanas de la casa
aquella que la luz oculta.

3

Aquellos crucifijos en la nieve y
el incesante ruido de los trenes
en el mar, los hormigueros,
las luces de la muerte

en aquel patio grande del colegio
vacío: aquellos niños que jugaban
tanto.

4

Reflejos de mica en los bosques
de barcas en la casa sin ventanas,
y se oían las calles de la iglesia.
Huimos de horizontes por los arenales,
palpamos el vacío del silencio y
despertamos en la sal, heridos,
agobiados por recuerdos, sedientos
de presente, aniquilados por sombras
de pirámides, barcas ancladas, estelas
y nenúfares, paisajes de sol
perdidos en la claridad nocturna.
Espejos que detrás de los espejos
ocultan las imágenes
de algún espejo oscuro de la infancia.,

5

Me despido de esta ciudad con los testículos
encogidos. ¿Habéis visto ciudades maldecidas,
acribilladas por la lluvia, en espasmos? ¿Habéis
recorrido de noviembre a marzo losas y
cadáveres? Diluviaba en Río, caminábamos
desnudos, en las azoteas de Barcelona las
besábamos antes de la catástrofe, ciudad
de parques en flor y reconciliaciones, vaho
en los pétalos, polen en las manzanas y en
los vidrios, niñeras arrullándome, caminábamos
por las losas del risueño cementerio, lloviznaba
la luz del sol, estaban las brujas en
las piedras del parque de las hojas,
las niñas del estanque, los parterres
de tulipanes, regresaba siempre, huía
siempre, no regresaban de la muerte, nos
encontrábamos en las calles sin reconocernos
apenas. ¿De qué vejez morían? ¿Por qué

caminan siempre por las mismas sombras
de los mismos tilos o aleros? Hundo
las lágrimas en la niebla, atravieso los
puentes del frío y los aullidos, ciudad
de árboles y jardines luminosos, dulces
penumbras, calles de zapatos y ciclámenes,
espejo de dos caras, infancia y hoy,
monedas en los rincones de la casa, barcas
ancladas en las veredas, nos esperan
los muertos en los bancos del parque donde
hundíamos cañas en el estanque.

6

¿Quién nos llevó al detritus, los cuervos,
las espantosas guerras, los oscuros paisajes
del infierno? o por el contrario, quién a
las rubias princesas, los jardines de Buckingham
Palace, las escaleras que conducen a los
ventanales de la sala del piano y Amanda.
Enfangados en los recuerdos, estremecidos
por su inaferrable luminosidad o los
cristales rotos de las habitaciones
oscuras con retazos de Alba, ramas
secas. Por qué nos esforzamos
entonces en crear imágenes no sólo
de ríos o praderas o los pueblos
dormidos en los atardeceres de Yoknapatawpha,
las secretas imágenes de las chicas enjabonándose
las nalgas o los efebos que corren
en nuestros bosques junto al mar
dormido de Portofino y Port Lligat, sino
imágenes que nos amenazan y nos
entorpecen, que enturbian los sueños y
envejecen a aquellas niñas del jardín
y nos llenan la boca de sangre que
escupimos al despertarnos. Caminamos
por espejos rotos en paisajes sin
cielo, como canciones que recordamos
y no podemos cantar. Por qué lloramos
a los muertos, qué es lo

irrecuperable, en qué sueños
creamos los horizontes, los pozos, las
ciénagas de la muerte, aquellos
vergeles de Jericó.

7

Cuando el verano se abandona y
desvanece y vomitan sangre enfangada
las rieras, fermentan las aguas
carroña insatisfecha e inútil
y se inicia la putrefacción, se
aplasta pesadamente y sucio
el cielo contra las casas sin mediodía,
llega la muerte como un silencio espeso
a sentarse en la mesa con su sayo
y sus huesudas piernas, la rala
cabellera y la sonrisa hueca que
nos mira sin posar sus diminutas
manos sobre nuestras cosas. Corren
las ratas asustadas, crujen las telarañas,
gotea el viento que se rompe y
rechina y huelen las imágenes a
la blanquecina ceniza que se posa
en las barcas de la arena de Otaca,
el humo de los castaños, el
desconcierto del puerco espín o
los ratones de los algarrobos.
Pasan
monjas efímeras por el puente
del convento a la huerta donde
orinaban con los ojos azules
vueltas hacia nosotros las niñas.
¿Por qué de San Luis a las fogatas
de la noche de San Juan se ilumina
la maresma de luces de cigarras y
en las noches de pájaros cobardes
los hilos del viento empiezan a tejer
sombras, a vaciar el aire o
a poblarlo de rubíes y de muerte?
Llega la muerte y se sienta en el jardín
de las acacias.

8

Las veo caminar por las calles nevadas
de casa, las veo deslizarse por los
sueños blanquecinos, se pierden,
vuelven, no miran nunca hacia mi
ventana donde estoy mirando.

9

En la noche caminamos por la arena
iluminada y escuchamos el chapaleteo
del oleaje, nos hundimos en la sal
hasta los pezones, caminamos sobre algas
y peces, tropezamos con barcas
abandonadas. Venían las muchachas
belgas a besarse, recordaba las lluvias
de setiembre en la riera, los maderos
y las bicicletas apoyadas en los castaños
de la avenida y en los viñedos
húmedos nos enseñábamos las nalgas,
comíamos uva o hacían pipí. En la
mesa de paño verde de los jugadores
las ocho manos han muerto que
miraban los cristales que dan al
balcón que da al paseo y al mar
donde gritan los niños. Hay
balandros abandonados en la ceniza
y aquellas vacas tristes de Jordana,
las oscuras pizarras de aquel salón
de niños que mirábamos por entre
los postigos polvorientos los
balandros de los veraneantes. En
Portofino donde estuve duermen
en la orilla las niñas desnudas y
aquí en Otaca todo es orín en
esta orilla desde donde
los balandros de la muerte de
julio al atardecer miran la
orilla, el paseo, las casas
de los postigos podridros, el viñedo donde
corren llorando las madres de las niñas
con el culo al aire.

10

Los vidrios a trizas y la mano
yerta. De aquel tanto amor tenian
cicatrices en el corazón sangrando
de sangre junto a las hortensias
del jardín al sol.

En otros veranos dormían desnudos
en el oleaje de aquellos recuerdos.
Jugaban con arena y conchas, las
pestañas sucias de mica y sudor.
Un abrazo ínfimo, basura en
el sexo y la boca. Se amaron tan
eternamente que el día de cuervos
les llegó durmiendo.

Ya no se querían
al amar a otros y estaban
desnudos al atardecer en aquella
playa donde se miraron
en la húmeda pupila humedecida
ahora por el amor definitivo
que las campanas vuelven a anunciar.

Volverán a amar, en el
mismo espejo verán otros cuerpos
en el mismo acto y al pasar la
lengua lamerán
la muerte.

11

No la página
ennoblecida por el tiempo humillante
o los libros urgentes en su hermosura
de silencio y abandono, sino
el poema, lo que iba siendo y lo que
está siendo, aliento sin imágenes, caminos
sin paisajes, los delirios de un dios
en trance de crearse.
El dolor de los recuerdos
y otro dolor más cerca de nosotros

y más irracional (las llanuras
del musgo) están también en estantes
oscuros para nadie. El dolor
del poema, su placer,
(las damas en la casa y sus sonrisas,
la mirada felina de las niñas rubias,
el nácar y las manos del
clavicordio) están en el dibujo del
poema: la parte
de la estatua que no vemos en el jardín
donde nunca estuvimos que admiramos,
los niños que eran padres de nosotros
huérfanos, la casa donde vivimos siempre:
el descampado,
el lugar del poema.

12

¿Verdad que es junio y que está a punto
de llover y que están los pájaros en
los tendales? ¿Recuerdas los recuerdos
del jardín de las zinias? la saliva
del ombligo en la playa del jardín.
Están zumbando por entre las flores,
¿oyes? ¿por qué se van mis hijos a jugar?
Llovía y llovía sobre el musgo y las chimeneas
de Londres y al irme para siempre de casa
les estoy besando en la boca el beso. Iba
y lloraba. No me toques las manos.
¿Ves allá al fondo el pueblo, sus quejidos?
¿Ves los pájaros abandonados en los algarrobos?
Aquella hierba, Celia ,aquella cara tuya
abandonada en el jardín. En la puerta
de la escuela,.¿vamos finalmente a salir
o estamos esperando? Yashin y Celia,
Ilya, no os vayáis que me pierdo.

13

¿En qué calles está mi casa y quién
me espera en el portal? Estuve
ayer en los sueños bajando las escaleras

de sal atormentado por el sol, aciago
caminante con el mar al fondo. ¿Dónde
está ahora caminando su belleza la
inventora de la belleza, la de la mirada
curvilinea y el sopor de los besos? En
el precipicio de los escalones están
los fragmentos del paisaje y
allí estoy perdido y melancólico, en
el agua salpicada de sol rodeada
de higueras silenciosas. En las lejanias
está tu voz en el silencio y yo
te hablo en las ondulaciones azules del
silencio, en los paisajes de las alfombras.
Hermosisima bruja y milagrosa hechicera
de sinagoga, burbuja, vello en los lóbulos
de porcelana, desnuda por las calles
de mis enemigos, florero en el rincón
de luz, hace mucho más de estos tres
años que escribo Celia en todas las
barcas y te persigo en los espejos cerca
del mar inmóvil, la playa de ceniza
y las motocicletas. La estatua del jardín
del mar que recordamos me besa el sexo
y duermes.

JUAN ANTONIO MASOLIVER

116 Fordwych Road
LONDON N.W.2 (Inglaterra)

ANTONIO MACHADO Y EL CANTE JONDO

Notas para una propuesta de lectura andaluza

> Como todos los grandes andaluces, era (...) la viva antítesis del andaluz de pandereta, del andaluz mueble, jactancioso, hiperbolizante y amigo de lo que brilla y de lo que truena.
>
> A. M.

Cada día siento un mayor pudor y se me ofrecen más serias dudas a la hora de escribir sobre el cante flamenco. Asistimos a unos tiempos en los que es advertible, junto a un redoblado y amplio interés por el cante jondo, un sistemático olvido del sustrato humano que lo soporta, o una manipulación impune y maniquea del mismo. A lo sumo y por lo general, se acepta el cante sin más, como mero producto de degustación estético-musical, sin inquirir qué cosa es o era en esencia, cuáles sus raíces históricas, étnicas, raciales y sociales desde su pulpa e intrahistoria, en definitiva, desde su alma. Tampoco faltan aquellos sectores que, rizando el quejío, le dejan en mera arma externa de arrojadiza dialéctica.

Y todo esto paradójicamente ocurre, insisto, en unos tiempos en los que la bibliografía flamenca alcanza una cota casi torrencial, pero en la que la abundancia de dogmas, subjetivas conclusiones, aventuradas hipótesis desprovistas de raíz cierta y excluyentes pronunciamientos ex cátedra, la hacen resultar humanamente aterradora e intelectualmente inoperante. Por ello, una vez más, me veo obligado a denunciar que sobre esta importantísima parcela de la cultura popular andaluza se han posado las garras de los más contradictorios intereses adobados con una ingente cantidad de basuras retóricas.

Por las enunciadas y otras razones me siento retraído a la hora de escribir sobre flamenco, ya que del cante no puede hacerse un balance definitivo mientras no sea abordado en profundidad y con rigor por todo un equipo de especialistas: historiadores, sociólogos, músicos, etnólogos, antropólogos, etc., entre los que entrarían a lo sumo, si mucho me aprietan, media decena de flamencólogos. Basta ya de descubrimientos y teorías sobre Andalucía y su cante.

Pero si abordar el fenómeno flamenco impone la máxima cautela, cualquier aproximación de modo fragmentario a la personalidad y obra

—imposibles de disociar— de Antonio Machado, me parece una forma obscena e indigna de falsearle. Por ello —aviso a navegantes en una época, como la nuestra, en la que lo andalucista se interpone y sobrepone a lo andaluz—, este trabajo rechaza ser un espigueo de los escritos machadianos, acá y allá, a la búsqueda de, en hilado fino, presentar y ofrecer una imagen recortada —lo que conlleva punible tendenciosidad—, no sólo de un Machado poeta-pensador folklórico; sino, lo que me parece más grave aún, la de un escritor regional. Quede expreso y por delante mi reconocimiento de que la esencia y fin popular de la obra del poeta sevillano es españolísima y, por tanto, universal; lo que claramente advertiría de modo intencionado —estos fueron sus propósitos— desde la rúbrica de su heterónimo: «Escribir para el pueblo —decía Mairena—, ¡qué más quisiera yo! Deseoso de escribir para el pueblo, aprendí de él cuanto pude, mucho más claro está, de lo que él sabe. Escribir para el pueblo es escribir para el hombre de nuestra raza, de nuestra tierra, de nuestra habla, tres cosas inagotables que no acabaremos nunca de conocer. Escribir para el pueblo es llamarse Cervantes en España, Shakespeare en Inglaterra, Tolstoi en Rusia. Es el milagro de los genios de la palabra» (1). Definitivamente, la palabra, el pensamiento y el corazón del poeta no anduvieron encorsetados por estrechos límites geográficos, como elocuentemente se pronuncia en un párrafo que, como muy bien advierte, merece ser analizado desde los puntos de vista lógico, psicológico y retórico; un párrafo inicial, significado y significativo, de los apuntes de Mairena titulados *De un discurso político:* «Cierto es, señores, que la mitad de nuestro corazón se queda en la patria chica; pero la otra mitad no puede contenerse en tan estrechos límites; con ella invadimos amorosamente la totalidad de nuestra gloriosa España. Y si dispusiéramos de una tercera mitad, la consagraríamos íntegramente al amor de la humanidad entera» (2).

Mi repugnancia expresa, pues, a cualquier fácil etiqueteo o pretensión vana de calificar, clasificar, de modo exclusivo al poeta sevillano, a quien por didactismo, facilidad mental, con mejor o peor intención y aún más variable fortuna, se le ha intentado confinar innúmeras veces en la cuadratura de algún espacio literario, contradictorio e incompatible siempre con su obra, la que resultaba lesionada, mu-

---

(1) En «Consejos, sentencias y donaires de Juan de Mairena y de su maestro Abel Martín», en el número 1 de *Hora de España*. Tomado de *Antonio Machado, antología de su prosa*, Edición de Aurora de Albornoz, tomo I, p. 215. Edit. Cuadernos para el Diálogo, 3.ª edición; Madrid, 1972.

(2) En *Juan de Mairena*, capítulo XXIX.

Tal vez no sea ocioso recordar un párrafo de una de sus cartas (Baeza, ¿1913?) a Unamuno: «Tengo motivos que usted conoce para un gran amor a la tierra de Soria; pero tampoco me faltan para amar a esta Andalucía donde he nacido.»

tilada, cuando no tendenciosamente adelgazada. Y en estos múltiples acercamientos, que cercenan más que definen, se le ha llamado a Antonio Machado desde poeta civil hasta poeta japonés; no seré yo, por tanto, quien pretenda un nuevo encorsetamiento de su pensar y escribir; simplemente, sólo intentaré un rastreo por su obra al objeto de averiguar su concepto y realidad del cante, y cómo éste, de algún modo y en no pocas ocasiones, se entroncaba en su realidad literaria.

Y entre los refritos y lugares comunes que recayeron sobre la obra del poeta sevillano, que se vienen aceptando incuestionables en el *área* flamenca, comulgándolos, está el de que don Antonio Machado y Ruiz, el poeta que ahora recordamos con motivo del cuarenta aniversario de su muerte, es de los tres Machado quien menos se interesa por el cante jondo y al que sólo de modo muy tangencial rozaría en su obra. Afirmación ligera que, como veremos, está desprovista de base cierta en la que fundamentarse. ¿Por qué este desconocimiento del pensamiento de Antonio Machado en parcela que tantos aficionados arrastra entre escritores, escribas y escribidores? La razón, aunque única —el desconocimiento de la obra—, a mi juicio, tiene diversas vertientes: por un lado, la tajante separación de su pueblo durante muchos años de gran parte de los intelectuales andaluces, quienes nunca atendieron una vieja y precisa llamada (3): «Si nosotros queremos atraer hacia lo jondo a los intelectuales, no es para que lo somentan o lo intelectualicen, sino, al revés, para que ellos refresquen sus raíces en sentimientos primarios, en jugo de vida»; por otro, que el pensamiento de Antonio Machado es radicalmente contrario a los diversos *mundillos* por los que durante tantas décadas ha transcurrido —¿continúa?— el arte flamenco. En conclusión, unos y otros han estado más próximos a las formas externas que el raigón creador del cante jondo, al contrario que el poeta sevillano interesado en encontrar la «sabiduría» y la metafísica del pueblo en su núcleo nutricio para esponjarse vivíficamente en ellas. El mismo se llamaría «Demófilo incorregible», y «un coplero sevillano, que vaga hoy por las estepas de Soria» (4).

No se me escapa el interés fundamental de Antonio Machado y Alvarez, Demófilo, como rastreador e investigador de todo el folklore andaluz y uno de los primeros estudiosos que se enfrentaría con el flamenco de modo sistemático; tampoco, esa andaluza sensibilidad de Manuel Machado, tan flamenca, juncal y airosa, a veces con olores de manzanilla y arabescos de guitarra; pero lo que me resulta a todas

(3) Carlos y Pedro Caba: *Andalucía, su comunismo y su cante jondo*. Edit. Atlántico; Madrid, 1933.

(4) De «Mairena Crítico de teatros», en *Hora de España*, número 5; tomado de la citada antología de A. de Albornoz, tomo II, p. 241.

luces inaceptable, es que Antonio Machado, cuya obra, pensamiento y vida tan ligadas por compromiso ético con el pueblo, desconozca el cante jondo, cuando él, precisamente, es uno de los pioneros en adentrarse hasta lo más hondo de este fenómeno tan cualificador de la cultura andaluza. Por ello, una vez más mi perplejidad, al comprobar en un auténtico Mulhacén de lecturas, ese silencio sobre el poeta y que, incluso, autores como Ricardo Molina le desconozcan en sus libros fundamentales, o, por poner otro ejemplo, González Climent lo despache con el topicazo, en breves líneas y en nota a pie de página, de su Andalucía recóndita desde «un huerto claro donde madura el limonero» (5); en el fondo, frase de la misma significación, aunque de signo contrario, que la de D'Ors, quien hablara de la «guitarra metafísica» de nuestro poeta, esa guitarra que «lejos de limitarse a cantar, razona».

Y este desconocimiento de parcela tan fundamental de nuestro poeta, tiene, a mi parecer, no poco que ver su ubicación dentro de la «ilustrada» Generación del 98 —cuya castellanía es fácil de desmantelar— creadora del concepto de panderetismo, a la vez que poco dada a descender a las raíces. Ya en 1910, en *Tierras Solares*, Rubén Darío denunciaba a los intelectuales hispánicos «que sólo han visto una Andalucía a la francesa de Exposición Universal o de caja-de-pasas».

Es más, hasta que Paulo de Carvalho-Neto publicara su *Influencia del folklore en Antonio Machado* (6), que yo sepa, nadie se ocupó de esta parcela con la extensión que merecía —se impone anotar que el escritor brasileño no acaba de discernir entre lo castellano y lo andaluz, y menos aún sobre lo que es privativo de lo jondo—; tan sólo algunas referencias del desdeñoso y desdeñado Luis Cernuda y ello con sus tonos más despectivos: «Que Machado no mencione a Garcilaso y en cambio se extasíe ante cualquier coplilla andaluza es un ejemplo extremo de los disparates en que pueden incurrir hasta las gentes más razonables y sensatas» (7). Aunque breves, no obstante, quedan al margen las muy serias aproximaciones al tema que nos ocupa de Manuel Tuñón de Lara, Aurora de Albornoz, José María Valverde, Félix Grande, etc., ninguno de ellos andaluz. Por lo que

---

(5) *Antología de Poesía Flamenca*, p. 42; Edit. Escelicer Madrid, 1961.

(6) Publicado en Cuadernos Hispanoamericanos, número extraordinario dedicado a los hermanos Machado, Madrid, octubre-diciembre de 1975. Publicado con este mismo título y en libro en Ediciones Demófilo; Madrid, 1975.

Me hubiese sido de interés consultar la tesis de Solita Salinas, a la que no he tenido acceso, *La tradición popular y la poesía contemporánea. Estudio del tema en tres poetas contemporáneos: Manuel Machado, Antonio Machado y Rafael Alberti*. Tesis de la Universidad de Puerto Rico, 1945.

(7) En *Estudios sobre poesía española*, pp. 82-83. Edit. Anagrama Madrid, 1975, 4.ª edición.

hace a los estudiosos del Sur, Ricardo Molina, Antonio Carrillo Alonso y pocos más, tampoco ofrecen estudios en profundidad y quedan reducidos a algo más que meras notas.

¿Qué ocurre aquí? La contestación me parece fácil y de algún modo quedó apuntada con anterioridad. Por ahora adentrémonos —es el objetivo propuesto— en la influencia del cante jondo en la obra y pensamiento machadianos, así como en el aprovechamiento que de los materiales flamencos efectúa en su producción literaria, tanto por modificación estética de los mismos, como por intercalación sintética y/o fragmentaria. De aquí que lo primero que interesa es concretar el concepto que poseía del folklore, punto de arranque y eje de su personalidad toda, y del que, por cierto, ofrece gráficas y expresas referencias andaluzas, las más, sospechosa y sistemáticamente mutiladas en las innumerables citas y transcripciones que de las mismas se han efectuado: «A los andaluces —decía mi maestro— nos falta fantasía para artistas; nos sobra, en cambio, sentido metafísico para filósofos occidentales. Con todo, es el camino de la filosofía el que nosotros debemos perfectamente seguir. Del *folklore* andaluz se deduce un escepticismo extremado, de radio metafísico, que no ha de encontrar fácilmente el suelo firme para una filosofía constructiva. Sobre la duda de Hume, irrefutada, construye Kant su ingente tautología, que llama crítica, para poner a salvo la fe de la ciencia fisicomatemática; y los anglosajones construyen su utilitarismo pragmatista, para cohonestar la conducta de un pueblo de presa. Es evidente que nosotros no hubiéramos construido nada sobre esa arena movediza, y con tan fútiles pretextos, mucho menos. Más ello no es un signo de inferioridad que pueda arredrarnos para emprender el camino de la filosofía. Pero hemos de acudir a nuestro *folklore,* al saber vivo en el alma del pueblo, más que a nuestra *tradición filosófica,* que pudiera despistarnos. El hecho, por ejemplo, de que Séneca naciera en Córdoba y aun de que haya influido en nuestra literatura, impregnándola de vulgaridad, no ha de servirnos de mucho. Séneca era un retórico de mala sombra, a la romana; un retórico sin sofística, un pelmazo que no pasó de mediano moralista y trágico de segunda mano. Toreador de la virtud le llamó Nietzsche, un teutón que no debía saber mucho de toreo. Lo que tuviera Séneca de paisano nuestro es cosa difícil de averiguar, y más interesante para los latinistas que para nosotros. Acaso en Averroes encontremos algo más nuestro que aprovechar y que pudiera servirnos para irritar a los neotomistas, que no acaban —ni es fácil— de enterrar al Cristo de Aristóteles. Un neoaverroísmo a estas alturas, con intención polémica, pudiera ser empresa tentadora para un coleccionista de excomuniones. Yo no lo aconsejo tam-

poco. Nuestro punto de arranque, si alguna vez nos decidimos a filosofar, está en el folklore metafísico de nuestra tierra, especialmente, el de la región castellana y andaluza» (8).

¿Pero cuál será su encuentro con ese folklore? El mismo poeta nos lo dirá en boca de Mairena, su álter ego: «Mairena entendía por *folklore*, en primer término, lo que la palabra más directamente significa: saber popular, lo que el pueblo sabe, tal como lo sabe; lo que el pueblo piensa y siente, tal como lo siente y piensa, y así como lo expresa y plasma en la lengua que él, más que nadie, ha contribuido a formar. En segundo lugar, todo trabajo consciente y reflexivo sobre estos elementos, y su utilización más sabia y creadora» (9). Auténtica cultura viva, núcleo y magma, raíz de identificación, de aquí que «Para él no era el folklore un estudio de las reminiscencias de viejas culturas, de elementos muertos que arrastra inconscientemente el alma del pueblo en su lengua, en sus prácticas, en sus costumbres, etcétera. Mairena vivía en una gran población andaluza, compuesta de una burguesía algo beocia, de una aristocracia demasiado rural y de un pueblo inteligente, fino, sensible, de artesanos que saben su oficio y para quienes el hacer bien las cosas es, como para el artista, mucho más importante que el hacerlas. Cuando alguien se lamentaba del poco arraigo y escaso ambiente que tenía allí la Universidad, Mairena, que había estudiado en ella y le guardaba respeto y cariño, solía decir: "Mucho me temo que la causa de eso sea más profunda de lo que se cree. Es muy posible que, entre nosotros, el saber universitario no pueda competir con el folklore, con el saber popular. El pueblo sabe más y, sobre todo, mejor que nosotros. El hombre que sabe hacer algo de un modo perfecto —un zapato, un sombrero, una guitarra, un ladrillo— no es nunca un trabajador inconsciente, que ajusta su labor a viejas fórmulas y recetas, sino un artista que pone toda su alma en cada momento de su trabajo. A este hombre no es fácil engañarle con cosas mal sabidas o hechas a desgana." Pensaba Mairena que el folklore era cultura viva y creadora de un pueblo de quien había mucho que aprender, para poder luego enseñar bien a las clases adineradas» (10).

Así, el folklore queda definido como un saber popular innato —de aquí su deseo de iniciar todo intento pedagógico por un conocimiento auténtico del hombre, del alma popular— y constante fuente de va-

---

(8) Juan de Mairena, cap. XXXIV.

(9) *Ibidem*, cap. XXII.

(10) *Ibidem*, cap. XII.

He transcrito los tres últimos textos machadianos in extenso, a fin de que quede claramente consignada su fijeza andaluza. Asimismo, obsérvese la afinidad de juicio de los hermanos Caba (*vid.* texto correspondiente a la nota 3 de este ensayo) con nuestro autor.

lores dinámicos, éticos y estéticos, como con agudeza señalase Manuel Tuñón de Lara: «el término folklore significa en Machado: no sólo saber popular —fórmula tal vez impropia o limitada—, sino también, como dice Aranguren, "repertorio total de pautas de comportamiento —técnicas materiales y también espirituales, *mores* o usos, interpretaciones de la realidad de que dispone una comunidad, por transmisión a cada uno de sus miembros". Es decir, práctica social, del pueblo como categoría social— no técnica ni jurídica» (11). Y con esto llegamos a uno de los temas capitales de todo el pensamiento machadiano, algo que nos será fundamental para conocer el sustrato humano que soporta el cante, en el que nace y en el que tiene todo su ámbito: el pueblo, como rotunda afirmación de lo nacional en sus valores: «Entre españoles, lo esencial humano se encuentra con la mayor pureza y más acusado relieve en el alma popular» (12). El pueblo como conjunto de capas sociales que asumen previamente los valores nacionales —no nacionalistas— frente a la exigua minoría de no-pueblo: el *señoritismo:* «un estilo de no ser hombre».

¿Pero a esta cultura dinámica, andaluza y popular, puede considerársele sinónima de cultura jonda? Toda una gran pregunta que exige una seria serie de consideraciones aunadas en interrogantes.

Con el evidente riesgo de caer en simplificaciones excesivas, dada la naturaleza de este ensayo, y de ciertas imprecisiones que no oculto, así como por las evidentes lagunas que la propia obra de Machado ofrece para contestad aquí y a esto con rotundidad y de entrada, intentaré responder de modo afirmativo y convincente (13).

---

(11) *Antonio Machado, poeta del pueblo,* p. 271. Edit. Laia, 2.ª edición; Barcelona, 1975.
No resisto a transcribir otro párrafo maireniano, para que redondee estos asertos «Cuando el *supercinetismo* occidental se aminore un poco merced al influjo de las culturas orientales, más contemplativas y sedentarias que la europea, nosotros, los españoles, y muy particularmente los andaluces, pudiéramos estar más a tono que en nuestros días con el mundo culto. Nosotros no hemos gastado, en verdad, sobradas energías para acelerar el ritmo de nuestros movimientos, la velocidad de nuestros vehículos, etc., pero hemos trabajado bastante, al margen de las rudas faenas con que se gana el pan cotidiano, para agilitar y conservar, discurriendo sobre lo humano y lo divino: y, puestos a meditar seriamente sobre las cuestiones más importantes que asaltan la conciencia del hombre, sospecho que no hemos de chuparnos el dedo.» (De «Habla Juan de Mairena a sus alumnos», en *Hora de España,* número 14; tomado de la citada Antología a cargo de A. de Albornoz, tomo I, p. 120.)

(12) De *Sobre la defensa y la difusión de la cultura.* En Antología de A. de A., tomo I, página 224.

(13) Antes de proseguir con el tema propuesto, no sería ocioso clarificar algunos de los términos que se han venido utilizando, tales como el de popular y folklore andaluz, junto al de cante jondo; a mi entender, distintos, aunque no radicalmente opuestos, ya que, en más de una ocasión, se influyen, interrelacionan o aúpan. Significación más que precisa, dado que Machado casi nunca emplea el término jondo, menos el de flamenco —¿prevenciones ante unos vocablos considerados garrulos y panderetescos en su época?—, utilizando los de folklore, cantar, copla, etc., con la significación de los anteriores, en las más de las ocasiones y que nos han servido de base para este trabajo.

Quede sentado que el cante jondo es *sólo* un aspecto, fundamentalísimo de *toda* la tradición cultural andaluza; pero *no es una común expresión regional.* Es un cualificado modo

Por ello, lo primero que se impone es concretar la Andalucía, tan a flor de letra —y tan impunemente escamoteada tantas veces— en la producción machadiana. Por nuestra parte, dejando para una próxima ocasión una visión total sobre la misma, intentaré, al menos, asomarme a ella en aquellos aspectos ineludibles, reiterando, de nuevo, los riesgos que toda somera exposición conlleva.

Con su llegada a Baeza, en 1913, se produce en la poesía de Machado el paso decidido y ascendente de la poesía de tema castellano a la de tema andaluz, y no sólo porque los temas populares sean los que se adentren en su obra; sino porque lo esencial de Andalucía tiene en ella fiel y adecuado reflejo: una apretada cita que va desde la hermosa geografía de las sierras giennenses y el paisaje olivarero, hasta la problemática humana y social, inmersas en el habilísimo empleo de canciones de metro corto entre no pocos de sus poemas y no sólo en los de temas y sones populares. Aquí se impone anotar, que si bien *Proverbios y cantares* se inicia en 1909, con el reencuentro andaluz de su autor, no se olvide que, en unas circunstancias de auténtico drama personal, comienzan a inundarse del rito, la elegancia, el sentir y esas formas tan inconfundibles de soleares, de *solear*.

---

de decir lo que se siente, se vive y se recuerda. Más que una música, es la expresión de la sed metafísica y el desconsuelo humano y social de unos estratos desde unas muy definidas circunstancias vitales. Su nacimiento tiene lugar en una específica cultura de la pobreza —no en toda—, en la que confluyeron las esencias vivíficas de las diversas culturas que configuran la andaluza.

El canto folklórico andaluz, como el de cualquier otro pueblo, es —nanas, jotas, melenchones, etc.—, a mi juicio, una interpretación anónima elaborada por una concreta colectividad siglo tras siglo de modo periódico y ritual; es algo que se interpreta, que se hace o *realiza*, y no una voz que se dice, que se expresa triste o alegre, es lo mismo, desde las íntimas y duras vivencias del cantaor, las que, en cuanto propias y de su ámbito son válidas para su espacio social y otras capas cuando *sintiéndolas* —el cante no es para audiciones— las refrenda y hace suyas. El cantaor no actúa, se manifiesta y es el primer destinatario —si me apuran— de su cante, que no es otra cosa que la voz que busca a otra aunque, tal vez, no sepa dónde. Es una tragedia en primera persona. Por ello, el cantaor y el cante, para que se nos vengan con toda su validez, tienen que ser auténticos, es decir, expresiones vivas de la realidad, verdad, sentimiento y personalidad: expresión concreta de una realidad en el tiempo —¡qué gran afinidad con el concepto de poesía en don Antonio Machado!—, lo que no obsta, sino todo lo contrario, para que asuma toda una tradición cultural andaluza, entendiendo lo andaluz como la constante, en lo andaluz está la esenciabilidad, y en lo gitano o lo morisco, pongamos por caso, lo específico, lo modal. Pero no en lo andaluz sin más, insisto, es donde se encuentra la médula y meollo de lo jondo; sino en cuanto vieja, conocida y dolida voz que acarrea una larga tradición de posadumbres. Así, como muy bien advierte Monleón: «no hay —como decía D'Ors, perplejo, y Bergamín, condenatorio— contradicción entre el carácter minoritario del buen cante jondo y su valor de testimonio popular. No estamos ante una manifestación tradicional y periódicamente repetida, inconsciente y ritualmente, por los individuos despersonalizados de un pueblo. Lo popular del cante no está en el hecho de que el protagonista único de su tragedia no procede de la universidad, ni de los modos de vida de una clase alta o media, sino de la existencia dura y cerrada (...). Por el cante llegamos a los sufrimientos de toda una colectividad, pero quien grita, quien se queja, es un hombre concreto, cuyo nombre ha pasado, en muchos casos, a la historia del cante». En *Lo que sabemos del flamenco*, pp. 18-19. Guillermo del Toro, editor; Madrid, 1967.

Desde mi ventana,
¡campo de Baeza,
a la luna clara!
¡Montes de Cazorla,
Aznaitín y Mágina!
¡De luna y de piedra
también los cachorros
de Sierra Morena!

CLIV — I

Este son y latido de la copla honda —«Ese trágico cantar andaluz, ese cantar tan nuestro, tan familiar a nuestra lírica que aún no hemos reparado en su profunda originalidad», diría (14)— continuaría con mayor pujanza en *Nuevas Canciones,* nacidas con ocasión del viaje que realizara en 1917 a la Baja Andalucía: «a partir de entonces penetra en él no sólo la luminosidad distinta de esa región sino su ritmo, su canción, para cantar las dos Andalucías. Es entonces cuando puede decirse que su poesía expresa totalmente lo esencial andaluz» (15).

¡Playa de Sanlúcar
noche de verano,
copla solitaria
junto al mar amargo!
¡A la orillita del agua
por donde nadie nos vea
antes que la luna salga!

CLV — V

Aquí los lacerados y hondos sones de la soledad amarga, de la soleá que se inicia con tres versos auténticamente flamencos: «A la orillita del agua». Lorca y Alberti están ya ahí en potencia, como han advertido numerosos críticos, y no el *eco,* como por indisculpable desconocimiento de la cronología de los poemas quisiera puntualizar Cernuda.

Y junto a esta Andalucía recóndita de la soleá, el dibujo mitológico —entre alado, fantástico y garboso— del andaluz:

Dondequiera que vaya,
José de Mairena (16)
lleve su guitarra.
Su guitarra lleva,

---

(14) A. M.: «Los trabajos y los días. Esencias. Poesías de Pilar Valderrama», en *El Imparcial; Madrid,* 5 de octubre de 1930. Tomado del t. II, p. 165 de la tan citada antología de Aurora de Albornoz.

(15) Tuñón de Lara, op. cit., pp. 132-133.

(16) No me parece casual esta primera aparición del apellido de toponimia sevillana, que luego significaría a su heterónimo.

cuando va a caballo,
a la bandolera.
Y lleva el caballo
con rienda corta,
la cerviz en alto.

CLIV — V

Es más, si comparamos, por ejemplo, el poema que inicia la sección de *Nuevas Canciones* titulado «Hacia tierra baja»: «Enjauladita como las fieras / tras los hierros de tu ventana» y la denominada «Fantasía de una noche de abril», en *Soledades, Galerías y Otros Poemas,* antes transcrita, «se encontrarán las mismas imágenes adrede convencionales o los mismos temas de la España de Merimée evocados en un tono de humorismo o de ironía que nò impide toda sinceridad» (17). Aquí, queda dicho, es lo popular, no lo hondo.

En conclusión, casi siempre, en «esta etapa de la poesía de Machado adquiere la concisión y el ritmo de la copla andaluza. De la Andalucía auténtica, honda, que no significa liviandad ni frivolidad ni repiqueteo de castañuelas, sino drama de un pueblo que canta *jondo»* (18). Algo, forma y fondo, de lo que era consciente el propio Machado. Así, en 1920 confesaría a Rivas-Cherif que la poesía debe ser expresión de la naturaleza incluyendo en ella «no sólo el mundo exterior, sino el corazón del hombre»; añadiendo, «yo, por ahora, no hago más que folklore, *autofolklore* o folklore de mi mismo. Mi próximo libro será, en gran parte, de coplas que no pretenden imitar la manera popular —inimitable e insuperable, aunque otra cosa piensen los maestros de retórica—, sino coplas donde se contiene cuanto hay de mi en común con el alma que canta y piensa en el pueblo. Así creo yo continuar mi camino, sin cambiar de rumbo» (19). Aquí, en estos sincerísimos asertos, hay algo esencial a retener: la identidad de forma y fondo. Machado había ahondado y captado identificándose con las resonancias auténticas del pueblo —andaluz (?)—, de su saber, de su experiencia vital, de su sentimiento, de su expresión y todo ello desde la copla misma, como con acierto ha señalado Gabriel Pradal-Rodríguez, parafraseando a Pedro Salinas: «en la copla popular lo mismo podemos buscar la poesía española que la filosofía, idea dilecta de Machado» (20).

Que el flamenco es, al menos en su origen, expresión racial de unos estratos sociales oprimidos y desposeídos —gitanos, huidos del

---

(17) Bernard Sesé: «Nuevas Canciones», en el número extra XLIX de *Cuadernos para el Diálogo,* Antonio Machado, p. 54.

(18) M. Tuñón de Lara, op. cit., p. 130.

(19) En *La Internacional,* 17 de septiembre de 1920.

(20) «Antonio Machado. Vida y obra», en *Revista Hispánica Moderna de New York,* 1949, y en volumen del Hispanic Institute de New York, 1951; pp. 11-90.

Santo Oficio, desertores, etc.—que paulatinamente se van ampliando, enriqueciéndose, con otros sectores marginales —campesinos sin tierras, mineros, etc.—, es algo que no ofrece dudas; tampoco, que, históricamente, continuarían amalgamándose con las más diversas capas populares de la región, a las que asimila, o, mejor, se funde en ellas; ejemplos: la influencia de fandangos e, incluso, de esas canciones criollas y de otras geografías que cuando tocan tierra andaluza se recrean y toman su propia expresión, su verdadera carta de naturaleza andaluza. Con lo que, y en conclusión, el cante flamenco que llega a la obra de Antonio Machado, 1913-17 a 1939, se corresponde al de las más amplias capas populares del Sur —quiérase o no y para bien o para mal—. De aquí que nuestro autor y en no pocas ocasiones, intente fijarlo dentro de su espectro, no sin ironía:

— *¿De veras? ¿Y es cante hondo*
lo de usted?
— *Así lo nombran.*
— *Confieso que nunca pude*
tararear cuatro notas.
— *Se explica. ¡Y como si yo*
me pongo a cantar Dinora!
A una mujer de su clase
no le va el flamenco, cosa
popular (21).

---

(21) A. y M. Machado: *La Lola se va a los Puertos.* Acto I, escena IX. En lo sucesivo citaremos a pie de texto A I, E IX.

Antes de proseguir, se imponen como necesarias algunas consideraciones sobre esta obra teatral: una, la paternidad que hubiera en ella de Antonio; otra, sobre la esencialidad andaluza de la misma como documento jondo.

Todo investigador que ha estudiado la obra teatral de los hermanos Machado se ha encontrado con muy serias dificultades a la hora de determinar dónde empieza uno y termina otro. El que para este nuestro trabajo sean fundamentales no pocos dichos y escenas de *La Lola*, nos obliga acercarnos a ella con la máxima cautela, tomando solamente aquellos fragmentos a los que la crítica ha reconocido la paternidad indiscutible de Antonio, junto a aquellos otros que nos lo parecen y a los que intentaré justificar en todo momento; no obstante, quede el significativo dato de que la presencia de la pluma de Antonio es bastante más frecuente de lo que comúnmente se cree, así como que algunos textos de ella «que recuerdan muchos versos de Manuel, son, sin embargo, obra de Antonio» (Aurora de Albornoz: «Cabellera o Pre-Antonio Machado», en el citado número extraordinario de *Cuadernos para el Diálogo*, p. 30.) Baste recordar, para apreciar la gran participación del mayor de los Machado, que *La Lola* es una exaltación amorosa de Guiomar, según le confesara el poeta en carta a ella.

Por lo que hace a la esencialidad andaluza de *La Lola* como auténtico documento jondo, pocos autores han calado en ella con tanta fijeza como Manuel Tuñón de Lara; quede, pues, su criterio, del que, no obstante, discrepo en algunas ubicaciones, a mi parecer, fundamentales: «*La Lola* es obra que intenta y logra captar *lo esencial andaluz* de la Andalucía baja. (No. Hay interés en los autores de que sea referida a *toda* Andalucía, de aquí las referencias jugosas al Alto Guadalquivir, sierras de Quesada y Cazorla, en las que es palpable la mano de Antonio), en su hondura dramática, en su dignidad, sin concesiones al pintoresquismo que tan de moda pusieran en aquellos tiempos —y algo antes también— otra pareja fraternal de comediógrafos: los hermanos Alvarez Quintero. Este acercarse a la vida española por su lado serio, que es lo hondo y lo auténtico de lo español, muestra todo lo

Es más, el cante es un irrenunciable drama existencial; por ello nos dirán los hermanos. Machado no exentos de gracia irónica:

Cuando un señorito hace
cantares, señal que almuerza
cada tres días.

A II, E I

Pero una detenida lectura del párrafo nos traerá algo fundamental: el flamenco queda abierto a *toda* persona, sea cual fuere su clase social, en tanto en cuanto participe del dolor y el sufrimiento. Y es que el cante jondo es el único que nace de una memoria existencial, de la experiencia vivida, y ella es la que clama con el máximo dolor, dolida, dolorida, desde el sujeto que la padece. La copla jonda es un grito lacerado nacido de toda una existencia de injustas pesadumbres, de una experiencia personal cargada de quejas personales, de dolor, de quejío identificado —lo que no niega su significación colectiva— de una existencia que conoce y padece, pero no del modo que las clases dominantes quieren, ni tampoco como lo desean amplios sectores politizados de las otras. El ahogo de la pena no puede ser descafeinado, tampoco sometido al estrecho espacio de la cuadrícula partidaria. Así lo verá con una hermosura y una profundidad inigualables nuestro poeta —sobre su criterio al respecto insistiremos páginas más adelante— quien, comentando la copla de Enrique Paradas, modesto tipógrafo,

---

que don Antonio puso en esta obra. Lola, símbolo del cante *jondo* y con ello del pueblo andaluz, desprecia a ricachos y señoritos que la cortejan, para marcharse con otro símbolo del pueblo, el guitarrista Heredia (...) La Lola, mujer de Andalucía, de España, que desprecia al señorito huero:

Me cargan los señoritos
de nuestra tierra. Son vanos,
fríos de cuello... Confunden
la ligereza de cascos
con la gracia; la indolencia
con la elegancia. Esos gansos
que desprecian cuanto ignoran
—y son el Espasa en blanco—
no me interesan.

la sombra de Don Guido se proyecta aún sobre Andalucía y vale esta réplica femenina y popular.» (M. T. de L., op. cit., pp. 195-196.)

Por ello no le falta razón a Félix Grande al afirmar, que esta obra «vista en conjunto, además de elementos de comprensión sobre la estratificación de clases, nos suministra datos sobre la arrogancia vital del artista flamenco, una arrogancia conmovedora por cuanto se manifestaba paralelamente a una estricta y a veces humillante dependencia económica. La historia del teatro español podría, no sin cierta injusticia, pasar por alto muchos aspectos de esa obra. No así la historia del flamenco. Cuando se escriba una sociología, y una poética del cante, *La Lola* es un documento que no será ocioso examinar». (F. G.: *Memoria del flamenco*, p. 499; Edit. Espasa-Calpe; Madrid, 1979.)

El hombre, para ser hombre
necesita haber vivido,
haber dormido en la calle
y, a veces, no haber comido.

indicará rotundamente: «La copla —un documento sincero del alma española— me encanta por su ingenuidad. En ella se define la hombría por la experiencia de la vida, la cual, a su vez, se revela por una indigencia que implica el riesgo de perderla. Y este *a veces,* tan desvergonzadamente prosaico, me parece la perla de la copla. Por él injerta el poeta —¡con cuánta modestia!— su experiencia individual en la canción, lo que algún día llamaremos —horripilantemente— la vivencia del hambre, sin la cual la copla no se hubiera escrito» (22).

Y este sincero documento de la copla, este testimonio de alma total encarnado en la más cruda realidad, viene a significar toda una cultura nacida de la existencia en la marginación, entre el hambre y el dolor: «Es posible —continuó mi maestro, adelantándose, como siempre, a nuestras objeciones— que aquella mi estoica resignación a un fallecer oscuro e insignificante puede explicarse por un influjo atávico: el de las viejas razas de Oriente, cuya sangre llevamos acaso los andaluces y en las cuales no sólo es el ayuno lo propio de las personas distinguidas, sino el hambre general y periódica, la manera más natural de morirse (...). Mas si he de decir verdad, yo no creo demasiado en nuestro orientalismo» (23). Hermoso y contundente párrafo que nos llevaría en su análisis más lejos de nuestros propósitos y al que, tal vez, sería ocioso redondear con cifras y datos históricos; en él queda señalada toda la cultura andaluza del dolor y la muerte, el origen del ayeo, del quejío, de las penas... junto a esa precisa pincelada, valiosísima en nuestros días, sobre el pretendido protagonismo oriental de nuestra cultura y, por tanto, de nuestro cante.

La copla es, por tanto, algo profundamente hondo, en ella hay mucho más que pasión y sentencia, es más que arco de iglesia; no es cosa de señoritos, ni algo que se realice, sino que se lleva en el corazón y se echa afuera. Se canta porque se ha vivido y se recuerda. Así nos lo dirán comentando con agudeza la copla que sigue:

Mujer, quien dijo mujer
dijo ciclón y tormenta:
por donde pasa la Lola
el aire relampaguea.

---

(22) *Juan de Mairena,* cap. XXXV.
(23) *Ibidem.*

— *¿También tú haces coplas?*
— *No;*
pero escucha la falseta.
— *No está mal... Más alto... Así:*
(Cantando)
Dijo ciclón y tormenta
mujer, quien dijo mujer...
— *Es cante bravo; más fuerza.*
— *Lo ensayaremos despacio.*
— *Adivíname el poeta.*
— *Algún mocito encendido,*
como castillo de feria.
Juegos de pólvora. No es
mala, pero no me llena
esa copla.
— *A mí me gusta;*
tiene pasión y sentencia.
— *Es cante de señorito.*
— *Verdad; pero de la tierra* (24).
— *Una copla —cuando es copla—*
es más que un arco de iglesia,
cosa muy seria.
— Conforme;
pero por algo se empieza.
¿Piensas que las coplas se hacen
con estudio y con paciencia?
— *No. Como el cante y el toque,*
también la copla se lleva
en el corazón. El arte
consiste en echarla fuera.
Arte difícil; por eso,
si uno canta, cien berrean (25).
— *El arte de echar al viento*
el corazón, ¡qué faena
más grande! (26).

A II, E I

Queda claro, la copla jonda es esencialmente andaluza, se lleva en el corazón —las últimas habitaciones de la sangre de G. Lorca—; por ello, en la concreta ubicación cultural, racial y social del cante, Machado no la hace privativa de ningún grupo étnico. De aquí su criterio de no aceptar para Andalucía una cultura gitana radicalmente distinta de la paya —recordemos que tampoco reconocía en dema-

---

(24) Un verso que contiene cierta aseveración rotunda y nada desdeñable no pocas coplas serán andaluzas en tanto que utilicen y participen de algunas de las constantes de las jondas —incluso de forma y fondo—, pero nunca flamencas.

(25) Este juicio es constante, como veremos con posterioridad, en la obra literaria de don Antonio.

(26) Tres últimos versos que constituyen la piedra angular del cante jondo, que será válido en cuanto el cantaor se lastime al decir el desgarro de su íntimo sentir.

sía los influjos culturales orientales—; por el contrario, la entiende como algo que, incidiendo en lo andaluz, le ayuda a configurarse en propia afirmación. Quede este texto clave para entender todo lo dicho: «Andalucía que ha sabido ser tantas cosas, asimilar tantos elementos exóticos, y donde tantos injertos raciales han prendido y dado flor y su fruto, no ha de avergonzarse de haber sido alguna vez un poco gitana. Porque esto sólo quiere decir que es en Andalucía donde los gitanos han hecho algo más que golpear el hierro, traficar en burros —hoy lo hacen en automóviles desvencijados— y robar gallinas. Por lo demás, el cante hondo —cualquiera que sea su origen y su importancia— y el arte de Chacón —que gloria tenga—, de Ramón Montoya y de Pastora Imperio, son algo tan andaluz, por lo menos, como la filosofía de Séneca y de Averroes» (27).

Repasémosle. Merecen anotarse las contundentes afirmaciones que el párrafo transcrito contiene:

1.ª Que el folklore andaluz, que el cante de Andalucía, asimiló la cultura gitana.

2.ª Que no importa el origen racial del cante jondo.

3.ª Que lo andaluz es lo esencial y específico en el cante y, por tanto lo gitano —como pudiera ser, pongamos por caso, lo morisco— es lo modal.

4.ª Que el cante jondo es auténtica cultura y expresión del pueblo andaluz, con una autenticidad e importancia igual, al menos, al pensamiento del bético-romano Séneca, o al judeoandalusí Averroes,

---

(27) «La Lola se va a los Puertos (Autocrítica)» firmada por Manuel y Antonio Machado. Se publicó en *ABC*, 7 de noviembre de 1929. Tomada del III tomo de la Antología de A. de Albornoz, p. 115, en donde se reproduce por vez primera.

Un párrafo de interés fundamental para todo nuestro estudio, indiscutiblemente, como veremos, redactado por don Antonio, y en el que se nos confirma que el cante jondo es piedra central y definida de su concepto de folklore, punto de arranque del pensamiento machadiano.

No obstante y con el riesgo de parecer reiterativo en exceso, no resisto a citar nuevamente un párrafo de *Juan de Mairena* que confirma nítidamente lo que acabo de aseverar: «Pero hemos de acudir a nuestro *folklore*, o saber vivo del alma del pueblo, más que a nuestra *tradición filosófica*, que pudiera despistarnos. El hecho, por ejemplo, de que Séneca naciera en Córdoba y aun de que haya influido en nuestra literatura, impregnándola de vulgaridad, no ha de servirnos de mucho. Séneca era un retórico de mala sombra, a la romana; un retórico sin sofística, un pelmazo que no pasó de mediano moralista y trágico de segunda mano. Toreador de la virtud le llamó Nietzsche, un teutón que no debía de saber mucho de toreo. Lo que tuviera Séneca de paisano nuestro es cosa difícil de averiguar, y más interesante para los latinistas que para nosotros. Acaso en Averroes encontremos algo más nuestro que aprovechar y que pudiera servirnos para irritar a los neotomistas, que no acaban —ni es fácil— de enterrar al Cristo de Aristóteles. Un neoaverroísmo a estas alturas, con intención polémica, pudiera ser empresa tentadora para un coleccionista de excomuniones. Yo no os lo aconsejo tampoco. Nuestro punto de arranque, si alguna vez nos decidimos a filosofar, está en el folklore metafísico de nuestra tierra, especialmente, de la región castellana y andaluza.» (*Juan de Mairena*, cap. XXXIV.)

Dos textos idénticos: en la «Autocrítica» hablará de cante jondo; en *Juan Mairena*, de folklore.

a los que, por cierto, iguala con tres artistas flamencos contemporáneos suyos: el glorioso cante de Antonio Chacón, al toque de Ramón Montoya y el baile de Pastora Imperio: dos payos y un gitano.

Y este mismo criterio es el que sostiene en su conocidísimo poema a La Saeta:

> ¿Quién me presta una escalera,
> para subir al madero,
> para quitarle los clavos
> a Jesús el Nazareno?
>
> *Saeta Popular.*

¡Oh, la saeta, el cantar
al Cristo de los gitanos,
siempre con sangre en las manos,
siempre por desenclavar!
¡Cantar del pueblo andaluz,
que todas las primaveras
anda pidiendo escaleras
para subir a la cruz!
¡Cantar de la tierra mía,
que echa flores
al Jesús de la agonía,
y es la fe de mis mayores!
¡Oh, no eres tú mi cantar!
¡No puedo cantar, ni quiero
a ese Jesús del madero,
sino al que anduvo en el mar!

Si leemos con detenimiento el poema encontraremos en él, amén de la proclamación de la fe de su autor (28), algo de muy cualificada

---

(28) En este aspecto enjuicia el poema José María González Ruiz: «Machado es duro y tenaz, la proclamación de su fe en el cristo *desenclavado* definitivamente de la cruz, cuando a costa del desgarramiento de su espíritu andaluz, escribe su poema *La Saeta* (...) Machado no puede digerir ese masoquismo religioso de nuestro pueblo andaluz, que parece relamerse en la consideración introvertida de la pasión y muerte de Jesús y en los múltiples dolores de María, su madre. El sueña con el Jesús que anda en el mar, o sea, con el Cristo resucitado, sencillamente presente en la realidad cotidiana de los creyentes y garantizador de una sólida esperanza de un futuro escatológico.» (En *Antonio Machado Teólogo*, p. 85 del citado número extraordinario de *Cuadernos para el Diálogo*. Este mismo tema es tratado con mayor amplitud por el propio J. María G. R. en su libro: *La teología de Antonio Machado*, Edit. Morava, Madrid.)

Sin ánimo de polemizar con el canónigo lectoral de Málaga sobre la saeta como expresión y parte de la religión popular en diálogo con la divinidad, merece repasarse uno de los más interesantes textos apócrifos de Antonio Machado: «Una saeta de Abel Martín» (*Juan de Mairena*, cap. XXII):

Abel, sólo. Entre sus libros
palpita un grueso roskopf.
Los ojos de un gato negro
—dos uvas llenas de sol—
le miran. Abel trabaja,
al voladizo balcón
de sus gafas asomado:
«Es la que perdona Dios».
... Escrito el verso, el poeta
pregunta: ¿quién me dictó?

significación para el tema que nos ocupa: la saeta es «el cantar *al* Cristo de los gitanos» y, seguidamente, entre dos signos de admiración rotundos: «¡Cantar del pueblo andaluz!» y «¡Cantar de la tierra mía!».

Y en estos conceptos abunda en la autocrítica a la presentación madrileña de *La Lola:* «La Lola y Heredia, protagonistas de nuestra obra, son pareja de flamenco, de cante hondo. ¿Algo gitanos? De la cantadora sabemos que su padre tuvo una fragua en Córdoba; de Heredia, sólo lo que su nombre nos sugiere. *Ellos han nacido en tierra andaluza»* (29). Aquí está de nuevo la clave: Andalucía, base, alma y sustento del cante por encima de lo racial, payo o gitano. Es más, para Machado, el que la pareja de protagonistas sea gitana carece prácticamente de importancia, «¿algo gitanos?», escribe entre significativas interrogantes. Queda claro que para nuestro poeta los andaluces son los protagonistas del cante flamenco y la copla su mejor expresión, tal vez la única que les fuera permitida, como fijamente nos lo da a entender en un artículo publicado en *El Sol,* «Por equivocación», y en el que cuenta un triste suceso casi cotidiano. La historia es como sigue. Unos «pobres hombres que comían en la venta de un camino de España fueron muertos a tiros por la Guardia Civil, fue un error, un tanto irreparable, que hasta las personas de orden lamentaron»; una noche llegan los dos muertos a casa del poeta sevillano quien les pregunta si desean «'por ejemplo, justicia'. Mis dos

---

¡Estas sílabas contadas,
quebrando el agrio blancor
del papel! ... ¿Ha de perderse
un verso tan español?

Hay blasfemia que se calla
o se trueca en oración;
hay otra que escupe al cielo
y es la que perdona Dios.

La popular estrofa de saeta: «Es la que perdona Dios», un verso tan español, justifica el contenido de los cuatro últimos versos que son una auténtica saeta semanasantera —los anteriores sólo explican su génesis— que albergan uno de los pensamientos-constantes del poeta, recordémoslo: «La blasfemia forma parte de la religión popular. Desconfiad de un pueblo donde no se blasfema: lo popular es allí el ateísmo. Prohibir la blasfemia con leyes punitivas, más o menos severas, es envenenar el corazón del pueblo, obligándole a ser insincero en su diálogo con la divinidad. Dios, que lee en los corazones, ¿se dejará engañar? Antes perdona El —no lo dudéis— la blasfemia proferida, que aquella otra hipócritamente guardada en el fondo del alma, o, más hipotéticamente todavía, trocada en oración. Mas no todo es folklore en la blasfemia, que decía mi maestro Abel Martín.» (J. de M., cap. I. Véase luego cap. XXII.)

¿Influiría en Machado la opinión de Medina Azara publicada en la *Revista de Occidente* pocos años antes? *(Cante jondo y cantares sinagogales,* número 88, p. 68): «La saeta, la creación más grandiosa y genial de la música española, fue ejecutada por *marranos.* Es la oración que los conversos cantaban (para aumentar la poca confianza que puso la Iglesia en su cristiandad) o tuvieron que cantar, obligados, a Cristo o a la Virgen. Lo admirable de la saeta es que reúne en sí la máxima devoción (a Cristo) y la más terrible desesperación (del judío)...»

(29) En la citada *Autocrítica a La Lola,* p. 115 de la Antología.

fantasmas movieron la cabeza de arriba abajo. 'Mucho pedís —les dije— o quizá demasiado poco; porque la justicia es, en España, un simple lema de ironía.' Tomé la pluma y les escribí esta copla:

Dice el burgués: Al pobre,
la caridad, y gracias.
¿Justicia? No; justicias,
para guardar mi casa.

Y añadí: Tomad, hijos míos, y que os publiquen eso en los papeles'» (30).

Así, de seguro, surgieron las miles de nuestras letras jondas, contando un suceso de la vida cotidiana. Qué ironía y dolor en esa frase de Machado, «que os publiquen eso en los papeles»; el poeta es consciente de que el vehículo que transporta la copla es bastante distinto. En el decir de la propia copla está toda la expresión popular y la liberación, cuente lo que cuente, de su más sincero existir. Y es que el cante, como escribirá en otro lugar, es «saber de penas». Así nace el cante,

— *¿Quién*
te las enseñó?
— *Yo sola*
las aprendí; el cante es agua
manantial.
— *Bien.*
Y brotan
en el pecho de la gente
cuando ríe o cuando llora.
El caso es saber sentir;
lo demás tiene muy poca
importancia. ¿Usted no ha visto
en la sierra de Cazorla
nacer el Guadalquivir
entre piedras, gota a gota?
Pues así nace un cantar,
como el río, y baja a Córdoba
y a Sevilla, hasta perderse
en la mar grande y honda (31).

A I E IV

Y es que el cante nace destilándose de un sentimiento lacerado, de algo que se conoce desde la propia experiencia vital, esta es la forma de aprenderlo,

---

(30) En «Los trabajos y los días», *El Sol, Madrid*, septiembre de 1929, pp. 111-112 de la *Antología* de A. de Albornoz, tomo I.

(31) A mi juicio, otro texto indiscutible de Antonio, con sus siempre gratos recuerdos por la geografía serrana giennense.

— *¿Usted piensa*
que se toca la guitarra
con los dedos? No lo crea.
Los dedos hacen ruido,
rozan y rascan las cuerdas.
— *Con habilidad...*
— *Se tocan*
los fandaguillos de Huelva,
y gracias. Pero el flamenco...
— *Se ha menester mucha ciencia.*
Conforme.
(Con disgusto e impaciencia crecientes)
— *Sabiduría.*
(Señalando el corazón)
de aquí, que es saber de penas.
A II, E IV

Pero hay algo más en el pensamiento machadiano sobre la copla. «Reparad —escribe— en esta copla popular:

Quisiera verte y no verte,
quisiera hablarte y no hablarte;
quisiera encontrarte a solas
y no quisiera encontrarte.

Vosotros preguntad: ¿En qué quedamos? Y responded: Pues en eso» (32). Aquí está toda la armonía complementaria de la duda, toda la angustia existencial del sí y el no, toda una metafísica, la ambivalencia de lo jondo, a la que volveremos.

Pero esta manifestación jonda del hombre andaluz en su realidad es, no obstante su profundidad y hondura, bastante sencilla. Así, comentando la conocida solearilla de «La Lola se va a los Puertos; / la isla se queda sola...» afirma: «no dice mucho. Acaso tampoco pretende sugerir nada. Se limita a consignar un hecho y, acaso, a lamentarlo» (33), sin olvidar su grandeza:

— *¿Una copla?*
— *Puede ser*
una copla. Pero mientras
es una verdad muy grande.
A III, E VI

Grandeza indisoluble a su sencilla belleza poética, en ocasiones, superior a la del propio Calderón de la Barca, a juicio de Antonio Machado. Veámoslo en frases del sevillano profesor de francés, quien

---

(32) *Juan de Mairena*, cap. L.
(33) En la citada «Autocrítica» de *La Lola*, Antología de A. de A., p. 114, t. I.

analizando los conocidos versos calderonianos «porque el delito mayor / del hombre es haber nacido», los califica de forma «dogmática y rotunda de enunciar una paradoja», encerrando «toda una teología bien sabida» y clínicamente engastada entre silogismos» que recuerdan «las aulas de Salamanca y de los Estudios de San Isidoro»; pues bien, frente a ella, la belleza y pujanza interior de un trozo de letra que dice haber recogido de boca de un gitano, «Sin otro delito / que haber venío a este mundo», la que resulta para Machado «más graciosa y sútil» que la de Calderón, ya que contiene «toda una experiencia vital, y el análisis de una conciencia a la hora de la muerte», por ello, escribe con firmeza: «Si me preguntáis cuál de estas dos maneras de expresar lo paradójico es la más poética, os contestaré: eso va en gusto, para mí, desde luego, la del gitano (34).

Y esta experiencia vital de la copla que, como Abel Martín, »no pone en el verso ideas pero éstas le acompañan siempre», pueda, prácticamente, concretarse en el pensamiento machadiano en dos grandes temas: el amor y la muerte, como reiterará en su conocido poema *Cante Hondo,* «... Y era el Amor, como una roja llama...» (...) «... Y era la Muerte, al hombro la cuchilla». Dos temas que constituyen toda una concepción flamenca del mundo, una cultura jonda, coincidiendo en esto con Pedro Salinas, quien clara y rotundamente señalara, «como tiene Andalucía un cante jondo, tiene una cultura jonda» (35). También, con bellísima y andalucísima sal, los poetas sevillanos nos volverán a señalar esa cultura y los dos grandes ejes temáticos del flamenco en un pasaje de *La Lola:*

— *Para eso se ha menester*
una concepción flamenca
del mundo y decir
con gracia dos cosas serias.
— *¿Y es una?*
¡Tu cuerpo, niña!
— *¿Y la otra?*
— *¡Requien eternan!* (36).
A III, E VI

(34) A. M.: «Sigue hablando Mairena a sus discípulos», en *Obras Completas*, p. 823; Edit. Séneca, México, 1940.

(35) En la conocida Antología de Gerardo Diego, *Poesía española contemporánea*, p. 634. Edit. Taurus, Col. Temas de España, 5.ª ed., Madrid, 1970.

Puesto que citamos a Salinas, uno de los intelectuales españoles que mejor han calado en la esencia de Andalucía y en el meollo del cante jondo, conviene recordar algunas de sus afirmaciones en *Grandeza de la tradición analfabeta de España*, donde distingue «los analfabetos profundos del folklore» de los «analfabetos superficiales de la gran ciudad». Aquéllos, sólidamente enraizados en la tradición; estos, antes y más ahora, producidos «en serie despersonalizada y *standard*». (Remito al lector interesado en el tema a mi libro *Andalucía y el cante jondo en la Generación del 27*, Universidad de Granada, 1979.)

(36) No resisto a la tentación de transcribir el soneto «Al gran Cero» (A. M., *Abel Martín. De un cancionero apócrifo)*, en especial por su último terceto, y el ulterior comen-

Y esta cultura flamenca está provista de toda una metafísica, como con anterioridad quedara apuntado; así, a la siguiente copla, Machado la consideraba como poseedora de «toda la metafísica y la trágica fuerza de aquella su insondable solear» (37):

Gracias, Petenera mia:
en tus ojos me he perdido;
era lo que yo quería (38).

Una vez más, resulta evidente que el cante no es mera juerga, ni música ni voz, tampoco «arco de iglesia», sino «función de igle-

---

tario del propio Machado al mismo, en el que, explícitamente, nos habla de la temática y carga ideológica que aporta el cante jondo. Lástima de que nos llegasen muy mutilados los cuadernos de *Los Complementarios:*

Cuando el Ser que se es *hizo la nada*
y reposó, que bien lo merecía,
ya tuvo el día noche, y compañía
tuvo el hombre en la ausencia de la amada.

¡Fiat umbra! *Brotó el pensar humano.*
Y el huevo universal alzó, vacío,
ya sin color, desustanciado y frío,
lleno de niebla ingrávida, en su mano.

Toma el cero integral, la hueca esfera,
que has de mirar, si lo has de ver, erguido
Hoy que es espalda el lomo de tu fiera.

y es el milagro del no ser cumplido,
brinda, poeta, un canto de frontera
a la muerte, al silencio y al olvido.

«Tras este soneto, no exento de énfasis, viene el *canto de frontera,* por soleares (cante hondo) *a la muerte, al silencio* y *al olvido,* que constituye la segunda sección del libro *Los complementarios.*» Los subrayados y paréntesis son del propio A. Machado. ¿Qué significación tendrá el término *canto de frontera?*

(37) A. M.: *De un cancionero apócrifo* (I), CLXVII, I.

Resulta impresionante cómo A. M. escribe una soleá que es una auténtica petenera, con su mismo sentido y significado, y con un verso —el segundo— común a infinidad de peteneras populares. Quede algún ejemplo:

Quien te puso Petenera
no supo ponerte nombre
que te debía de haber puesto
la perdición de los hombres.

Por otro lado, no deja de ser significativo que Federico García Lorca, en su poema *Muerte de la Petenera (poema del cante jondo)* utilice el mismo verso:

En la casa blanca muere
la perdición de los hombres.

(38) *Ibidem.*

Comenta María Zambrano, la hija del entrañable amigo de A. Machado durante sus años segovianos, este texto con fineza intelectual, aunque desconoce la esencialidad de la copla —en realidad, como hemos dicho, auténtica petenera—, andalucísima, que la anima: «Y si es así en el caso del amor hombre-mujer, se diría que este anverso del ser que es la mujer pide enigmáticamente al hombre que la siga más de lo que entiende al modo espontáneo propio del hombre: que se niegue trascendiéndose, y aun abismándose.» (M. Z., «Un pensador (Apuntes)», p. 66 del indicado número extraordinario XLIX de *Cuadernos para el Diálogo.)*

sia» en la que se oficia el destrozo íntimo del cantaor desde el conocimiento de su propio ser e historia, auténtica cultura. De aquí que nuestro autor capte todo el sentido ritual, tribal y trágico de los diversos gritos de los jaleadores en el cante: «Lo clásico en el tablado flamenco es el jaleador, que recuerda el coro de la tragedia antigua, al llenar los silencios de la copla y de la guitarra con su '¡Pobrecito!' o su '¡Hay que quererla!' Pero es mucho más sobrio, y contrasta por lo piadoso y afectivo —este coro flamenco y reducido—, con aquel terrible y a veces superfluo jaleador del infortunio clásico: '¿Adónde irás, Edipo?'... 'Ahora sí que te han jorobado, Agamenón', etc. Y es difícil, digámoslo también, que podamos gustar de la tragedia sin olvidar un poco el fondo sádico que nosotros, hombres modernos, hemos descubierto —o imaginado— en la compasión» (39).

Quedó dicho con anterioridad, el cante es sabiduría del corazón, saber de penas; por ello —una vez reconocido su sentido ritual, que recuerda el coro de la tragedia griega, en el que el cantaor es más que el protagonista, el oferente—, en *La Lola* existirá toda una justa reivindicación y defensa del hombre cantaor, del artista flamenco, tan vilipendiado (40). La reunión flamenca constituye un auténtico rito, algo radicalmente distinto a la juerga burda, agachonada y chillona:

Siempre fue seria
nuestra profesión. La copla
y la guitarra flamenca
—usted lo sabe— no son
cosas de broma. La juerga
—se entiende con cante jondo—
tiene función de iglesia
más que de jolgorio. No es
una diversión cualquiera,
donde se mete rüido
y se descorchan botellas.

---

(39) A. M.: *Juan de Mairena*, cap. XLI.

No resisto a copiar una bellísima frase de un ensayo inédito de Luis Rosales que define este sentido trágico, ritual y casi litúrgico de la reunión de cante: «En la puerta del cante, en el ayeo, la voz es sólo expresión pura, y suena igual que el viento entre los árboles. No ha empezado la copla todavía, pues la puerta del canto no se compone de palabras: está compuesta de sonidos, y esos sonidos no relatan nada: tiemblan (...). Al escucharlos se nos descoloca la carne en el cuerpo, como si el pensamiento y la atención hubiesen hecho en nosotros un movimiento brusco. En el ayeo se oye la voz de una manera distinta y principal (...), se encuentra en la antesala del día de la creación, igual que si el lenguaje aún no existiera. Esta entrada del cante es su momento de más profunda y lírica intensidad.»

(40) Como escribiera Tomás Borrás en el prólogo al libro de Fernando de Triana *Arte y artistas flamencos* (p. 12, 2.ª ed., Edit. Clan, Madrid, 1952), «era cosa de golfos y borrachos, de gentuza y maleantes. No se supo decantar el arte límpido que daba un grupo nacional de los posos y grupos de las fermentaciones en las juergas de la ciudad y del señoritismo, que no se encanallaba por los artistas flamencos, sino que él encanallaba a esas mujeres y a esos hombres de la nativa marina y de la labradora campiña, otra cosecha humana nacida del alto azul y del jugo profundo inmaculados, hasta que rodaban por las artificiales ciudades».

Para alegrarse en flamenco
se ha menester mucha ciencia,
mucha devoción al cante
y al toque.

A I, E X

Pero esta devoción al cante y al toque no es cosa de iniciados, de cabales mal entendidos y en cómputo de anticuario músico-vocal, porque lo jondo no es música ni nada que se aprenda. El cante importa por lo que *dice* —justísima palabra flamenca— la lengua del corazón, y con ella *sólo se dicen cosas flamencas:* lo esencial andaluz. Todo lo anterior queda claro en la siguiente y jugosa definición de la guitarra, en unos dichos de *La Lola* entre dos personajes arquetípicos: el guitarrista Heredia, prototipo de la arrogancia flamenca, y don Diego, tipo del terrateniente andaluz en relación con el mundo jondo:

el secreto
del toque (...)
seis cuerdas
con sus seis tornillos tiene
la guitarra; aire y madera
es lo demás. Con un poco
de trabajo y de paciencia
se hace con ella rüido
para que baile un hortera
en domingo. Si usté añade
algo de estudio y de ciencia,
toca usté a Gunó, y a Eslava,
y a Chopin, y los babiecas
se asombran. Si usted se obstina.
ya es la guitarra una orquesta.
Total, música.
— *¿Y es poco?*
— *Es mucho; pero no llega*
a toque hondo. El flamenco
no es música, sino lengua
del corazón. La guitarra,
en la copla y la falseta,
importa por lo que dice
y nunca por lo que suena.
Pero en la guitarra sólo
se dicen cosas flamencas.

A I, E III

«Yo siento para cantar / y canto para sentir», nos dirá en la misma escena La Lola. Y es que, algo fundamental, el primer destinatario del decir el cante es el propio cantaor, por favor, nunca intérprete:

La guitarra
tiene también ocurrencias
propias.
— *¿Qué dice usted?*
— *Que algunas veces contesta*
al tocaor y le dice
lo que se le antoja a ella,
y hay que dejarla. O mejor,
hay que sentir en las yemas
de los dedos lo que quieren
decir al temblar las cuerdas.
Filosofía: Tres tiempos
tiene mi arte y tres faenas.
La primera es traducir
al flamenco las seis lenguas
de la guitarra, que es
una babel de madera.
Luego tiene que decir
algo: lo que se le enseña.
Al fin, cuando la guitarra
sabe cosas, siente y piensa
por sí misma y ya no es
instrumento, es compañera
del tocaor.

A III, E VI

Aunque pudiera parecer un salto atrás en nuestro recorrido, merece la pena recordar algunos sustanciosos párrafos de Juan de Mairena, a fin de intentar redondear el juicio que Antonio Machado poseía de la copla jonda: «Si vais para poetas —escribe— cuidad vuestro *folklore.* Porque la verdadera poesía la hace el pueblo. Entendámonos: la hace alguien que no se sabe quién es o que, en último término, podemos ignorar quien sea, sin el menor detrimento de la poesía. No se si comprenderéis bien lo que os digo. Probablemente, no.

La pena y la que no es pena
todo es pena para mí:
ayer penaba por verte;
hoy peno porque te vi.

Adrede os cito coplas populares andaluzas (...) —continúa— y coplas amorosas, a nuestra manera, en que la pasión no quita conocimiento y el pensar ahonda el sentir. O viceversa.

Reparad (...) en que esta copla, como la anterior, pudieran hacerla suya muchos enamorados, los cuales no acertarán a expresar su sentir mejor que aquí se expresa. A esto llamo yo poesía popular, para distinguirla de la erudita, o poesía de tropos superfluos y eufe-

mismos de negro catedrático (...) Y a propósito del énfasis poético, reparad en esta copla:

Si usted me quisiera a mí
como yo la quiero a usted
nos llamarían a los dos
la fundación del querer.

Y es que no todos los pueblos enfatizan del mismo modo. Porque aquí la enormidad de la hipérbole no empece a la más sencilla y modesta verdad humana» (41).

Esto, en definitiva, puede ser el cante jondo para Antonio Machado: el énfasis hiperbólico de la sencilla, alta y rotunda verdad del pueblo andaluz; de aquí que exija al cantaor fuerza de vida e imaginación, como nos lo viene a significar el siguiente párrafo en boca de Juan de Mairena, el que, aunque referido a una actriz dramática, por el lenguaje y términos empleados, subyacía el decir del cante: «Cuidado, niña —decía Mairena a una joven actriz, descaminada por la crítica—, que no basta berrear para ser trágica. Y hasta convendría no berrear. En último caso, hay que sentir lo que se berrea.

Se miente más de la cuenta
por falta de fantasía:
también la verdad se inventa.

Estos versos (...) —continúa— no pueden ser copiados, sino que han de ser, necesariamente, imaginados» (42).

No sólo confirma mi anterior aserto el que la letra aducida sea una soleá de tres versos; sino que este concepto tiene entrada repetidas veces en su obra con referencia a cantores:

Cantores, dejad
palmas y jaleo
para los demás.
CLX-XXVIII

---

(41) *Juan de Mairena*, cap. L.
Esta bellísima soleá anónima, «La pena y la que no es pena...», ha llamado la atención de numerosos estudiosos, entre ellos, Francisco Rodríguez Marín, en *El alma de Andalucía en sus mejores coplas amorosas* (p. 249, Edit. Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, Madrid, 1929), considera que «concuerda en el fondo con este pasaje de la égloga V de don Bernardo de Balbuena:

El que por verte y no verte
en tu amor mirando vive,
señora, aquesta esta te escribe
por avisos de su muerte:

Tal quedé sin ti y sin mí,
que con un mismo deseo
muero porque no te veo,
y muero porque te vi.

(42) A. M.: «Mairena, crítico de teatros», en *Hora de España* núm. 5. Tomado de la *Antología de A. de A.*, t. II, p. 241.

Despertad, cantores:
acaben los ecos,
empiecen las voces.
CLX-XXIX

Abejas, cantores
acaben los ecos,
empiecen las voces.
LXIX

Abundando con idénticas palabras en un pasaje de *La Lola,* en el que se posa su mano maestra:

...Como el cante y el toque
también la copla se lleva
en el corazón. El arte
consiste en echarla fuera.
Arte difícil; por eso
si uno canta, cien berrean.
A II, E I

Cómo conoce nuestro poeta la voz del cante, cómo sabe y denuncia el que sale de falsete, cómo acierta al decir que es tanto un drama individual como colectivo: «Pero el sentimiento ha de tener tanto de individual como de genérico, porque aunque no existe un corazón en general, que sienta por todos, sino que cada hombre lleva el suyo y siente con él, todo sentimiento se orienta hacia valores universales, o que pretenden serlo. Cuando el sentimiento acorta su radio y no trasciende del yo aislado, acotado, vedado al prójimo, acaba por empobrecerse y, al fin, *canta de falsete»* (43).

Profundo, a la vez que humanísimo, modo de entender el cante. Sin negar la función primordial de la voz, Machado no cesará de atender la lengua del corazón que le impulsa:

Le tiembla al cantar la voz.
Ya no le silban las coplas;
que silba su corazón.
CLX-LIV

Ahora le tiembla la voz,
que no le silban sus coplas,
¡que silba su corazón!

Pero también, estas últimas citas nos abren a la opinión que el flamenco de su época le merecía. Desde luego, no puede quedar más

(43) *De un cancionero apócrifo. La metafísica de Juan de Mairena.* El subrayado es nuestro.

claro su rotundo rechazo a lo flamencoide: «palmas y jaleo»; asimismo, y como viéramos con anterioridad en *La Lola,* los fandangos de Huelva eran poco más que cosa de habilidad y casi tangencial a lo jondo.

Retengamos, que la madurez intelectual de Antonio Machado se encuentra a caballo entre la decadencia de los cafés de cantes y la era escénica del cante, cuando éste, despegado de sus raíces, se comercializa adornándose con faldas de colorines, focos, luces y demás tramoyas escénicas, como avergonzándose de haber nacido descalzo o con alpargatas. Por ello, nuestro poeta, no obstante su admiración por los grandes artistas jondos de su época —como hemos visto: Chacón, Montoya y Pastora Imperio—, es pesimista ante su futuro, ante su próxima desaparición: «El cante hondo, como otras cosas hondas, no obstante apariencias más o menos circunstanciales, se va irremediablemente. Cierto que, en su lugar, aparecerán otras cosas. ¿Mejores? ¿Peores? Para los progresistas del año setenta, los *snobs* de todos los tiempos, el cambio es, a fin de cuentas, ganancia, y lo último siempre lo mejor. Ellos se consolarán fácilmente con esos tangos argentinos, que a nosotros nos parecen desteñidos danzones cubanos, como éstos, a su vez, degeneraciones del más trivial *flamencoide* gitano. Pensemos, sin embargo, que las cosas tienen un momento poético interesante cuando, con el pie en el estribo, nos dicen adiós. ¿Por qué no despedirlas amorosamente?» (44).

La propia Lola, no obstante lo que personaje y obra suponen para el cante, nos dirá por dos veces con fijeza que el cante jondo está siendo destronado por moda:

Le gusta el canto, aunque ya
mi canto no está de moda.
— *¿De veras' ¿Y es cante hondo*
lo de ustedes?
— *Así lo nombran.*
A I, E IX

y porque el arte flamenco
empieza a ser cosa vieja.
A III, E VI

Queda claro, el flamenco de su época es un subproducto edulcorado, rebajado con aguas gaseosas, en compota, falso, zumbón y danzón, escapándose de la honda raíz humana y existencial, como denunciaran los protagonistas de *La Lola* con fina ironía no exenta de amargura que nos recuerda al mejor Mairena:

(44) En la citada «Autocrítica» de *La Lola,* t. I, pp. 114-115 de la *Antología de A. de A.*

— ¡*Esas canciones*
tan tristes, tan agustiosas,
tan desgarradas...!
— *También*
hay un flamenco en compota,
un moruno catalán,
gitano de Badalona,
para gente fina. Usted
se lo sabrá de memoria.

A I, E IX

Este verso final «usted se lo sabrá de memoria» puede significar una despectiva recriminación a las clases adineradas por su participación en la corrupción del cante jondo; pero también nos puede arrojar otro significado: el que encierra la distinción entre *señorito* y *señoritismo* —algo que tocamos con anterioridad—, que muy bien ha sabido advertir recientemente Félix Grande en una equilibrada, justa y ajustada lectura de Machado (45).

---

(45) Aunque sobre es.o tema habláramos con anterioridad, por su redoblado interés, merece la pena reproducir el extenso párrafo de Félix Grande, con una apostilla final del Machado pensador político:

«Creo que sería injusto, al menos para con los Machado, y hasta para con nuestra capacidad de observación, alejarnos de esta interpretación de un verso de *La Lola* ... sin cuestionarla con un mero comentario. Creo que tal interpretación en torno a tres palabras —"para gente fina"— contiene algo de cierto. Creo que contiene, también, un poco de maniqueísmo. En las interpretaciones sociológicas del flamenco lo maniqueo asoma las orejas con frecuencia. Hay que estar prevenidos contra ello, pues es casi una ley. La convicción, hoy asentada ya y que desde luego comparto, de que sin la injusticia el flamenco no sería lo que es, nos conduce a menudo a aprisionar el tema en vez de a analizarlo, a endurecer nuestra mirada en vez de hacerla más humana. No hay duda de que el cante se ha nutrido, entre otros alimentos —unos sabrosos, otros agrios— de la desigualdad. La inteligencia debe servirnos para no conver.ir este principio en una historia de malos sin fisuras y de buenos de una sola pieza [...], no faltan ni faltaron individuos pertenecientes a la clase dominante que fueron y que son capaces, no ya de divertirse en una juerga, sino de conmoverse en ella; [tampoco] faltan, ni faltaron, multitudes pertenecientes a la clase explotada capaces de ignorar los escalones más profundos del flamenco y de, por el contrario, conformarse con mistificaciones y suponerlas esenciales. No hay una regla según la cual al rico no le es dado conmoverse con el flamenco y al pobre no le es dado equivocarse ante sus formas expresivas [...] La estética flamenca exige de cualquier oyen.e, como mínimo, que se arrime de corazón, desnudo, íntimo: y en toda intimidad habitan la memoria del sufrimiento y su capacidad de actualizarse, de desplazarse por el tiempo, y en el tránsito dejar de ser dolor para ser experiencia del dolor: materia con que se amasa el arte, materia con que se lo disfruta. En suma, sin haber sufrido jamás es inútil intentar disfrutar de una siguiriya [...]. En fin, esa ley del flamenco —sin dolor no hay creación, y sin dolor no hay par.icipación—, unida a esa otra ley que parece garantizar el sufrimiento incluso a seres que, podríamos decir, aunque hayan llegado a merecerlo ni siquiera se lo han ganado, debe llevarnos a reinterpretar ahora aquellas tres palabras de los Machado [...]. Flamenco *para gente fina* puede querer decir en una primera lectura que los privilegiados no se merecen otra cosa que el flamenco *en compota*. Otra lectura nos diría que incluso para los privilegiados, si han sabido sufrir alguna vez, trae el arte flamenco su costal de consuelo» (F. G., *op. cit.*, páginas 451-453).

Algo que, en definitiva, estaba meridianamente claro en el pensamien:o de don Antonio: «La verdad es que, como decía Juan de Mairena, no hay señoritos, sino más bien *señoritismo*, una forma entre varias de hombría degradada, un estilo peculiar de no ser hombre, que puede observarse a veces en individuos de diversas clases sociales, y que nada tiene que ver con

Pesimista, pues, ante esa subpruducto «flamencoide»; pesimista, por la pérdida de nuestras raíces y la estandarización que nos llega de «yanquilandia», algo que amenazaba tocando la puerta, y en lo que nuestro autor resultó profético. «Y esto se verá claramente cuando una ola de ñoñez y de americanismo invada nuestra vieja Europa». (46); pesimista, porque gran parte del flamenco se encierra sombriamente en prostíbulos y tabernas: «una reunión de borrachos aficionados al cante jondo que corren una juerga de hombres solos, a la manera andaluza, un tanto sombría» (47). No obstante ese inequívoco pesimismo, Machado confiaría en el resurgir del flamenco como «canción del grupo humano», nunca «individual, aunque el individuo esté muy caracterizado enérgicamente». Este criterio de uno de los apócrifos del poeta sevillano, no sólo cabe al cante jondo, sino que a él está directamente referido; recuérdese que es en esa reunión de aficionados al cante jondo donde Meneses ensayaría su máquina de trovar al objeto de «registrar de una manera objetiva el estado emotivo, sentimental de un grupo humano», emoción que traduce «en cuatro versos esenciales que son su equivalente lírico»; una máquina que, «en suma, puede entretener a las masas e iniciarlas en la expresión de su propio sentir, mientras llegan los nuevos poetas, los cantores de una nueva sentimentalidad» (48). No creo apurar en demasía distorsionando el pensamiento del gran poeta andaluz, si ante la realidad concreta del flamenco de su momento no esperase esperanzado el nacimiento, mejor, el resurgir de un cante que expresase el sentir justo y preciso del hombre en su tiempo, un reencuentro necesario desde lo esencial andaluz, desde lo esencial del grupo humano: desde esa *concepción flamenca del mundo.* ¿No propondría Machado frente a la pérdida de lo autóctono, frente al destrozo de las señales de identificación —de las que hoy tanto se habla—, frente a la invasión de la masificada cultura de yanquilandia, calar en lo hondo, en el folklore, en lo jondo?

Será mejor
darle una forma flamenca
al mundo.

A I, E I

nos dirán contundentemente los hermanos Machado con un pensamiento afín al de Unamuno y que repetirían (A III, E VI).

---

los cuellos planchados, las corbatas o el lustre de las botas.» En «Madrid, baluarte de nuestra guerra de independencia», publicado en *Servicio Español de Información,* Madrid, 1937. Tomado de la *Antología de A. de A.,* t. IV, p. 162.

(46) *Juan de Mairena,* cap. XIII, concepto que reiteraría en el cap. XXI.

(47) *De un cancionero apócrifo.* «Diálogo entre Juan de Mairena y Jorge Meneses».

(48) *Ibidem.*

De todos modos, quede su visión redonda, amplia y ajustada, del cante jondo, desde ese hermoso poema que nos habla de los negros sones, del grito solitario:

CANTE HONDO

Yo meditaba absorto, devanando
los hilos del hastío y la tristeza,
cuando llegó a mi oído
por la ventana de mi estancia, abierta

a una caliente noche de verano,
el plañir de una copla soñolienta,
quebrada por los trémolos sombríos
de las músicas magas de mi tierra.

...Y era el Amor como una roja llama...
—Nerviosa mano en la vibrante cuerda
ponía un largo suspirar de oro,
que se trocaba en surtidor de estrellas—.

...Y era la Muerte, al hombro la cuchilla,
el paso largo, torva y esquelética
—tal cuando yo era niño la soñaba—.

Y en la guitarra, resonante y trémula,
la brusca mano al golpear fingía
el reposar de un ataúd en tierra.

Y era un plañido solitario el soplo
que el polvo barre y la ceniza aventa.

XIV

Atinadísimamente comenta Dámaso Alonso este poema: «Antonio ha buscado, querido, legítimamente, trascender de lo momentáneo a lo que perdura; ha asociado en un acorde único su aptitud vital, la música de su tierra y el paisaje desierto. Se penetra, se indaga en el hondo de la canción» (...) Se «encuentra en ella no sólo la evocación de la copla andaluza, sino su íntimo sentido, su profunda ligazón al alma de España y a su paisaje y su indestructible unión con los misterios y centrales problemas del hombre. Nunca música humana ha gemido con un desgarrón que más queme; nunca una España tan apretada y tan apretadora como en el *Cante hondo* de Antonio Machado» (49).

Y es que, como reconoce Paulo de Carvalho-Neto, pocos autores, «quizá ninguno, se perfilarán al lado de Antonio Machado en lo que se refiere a las *influencias ideológicas* del Folklore. Mientras que un

---

(49) D. A.: *Poetas españoles contemporáneos*, pp. 92-93, 3.ª ed., Edit. Gredos, Madrid, 1969.

ejército de autores y obras integraría el capítulo del aprovechamiento» (50).

Pero no sólo es detectable en la obra de Machado el aprovechamiento ideológico del cante y que trasplanta a su obra una y otra vez (51), sino que construye auténticas letras flamencas:

Para dar al viento trabajo
cosía con hilo doble
los hojas secas del árbol.
CLXI-LXII

Junto al agua negra,
olor de mar y jazmines.
Noche malagueña.
CLIX-II

Tres bellísimos versos que muestran la maestría expresiva de Machado, auténtica soleá, aunque más de uno intentara regatearle su nítida procedencia andaluza y jonda. Así, Luis Cernuda, siguiendo a Díez-Canedo (52) dirá: «es una *soleá*, pero también parece un hai-kai, cuya moda había llegado a nuestra poesía, favorecida por las greguerías de Gómez de la Serna» (53).

Hasta en *Canciones de tierras altas*, canta Machado a Castilla con el ritmo de la mejor copla andaluza.

Mas esa autenticidad andaluza de no pocos de los poemas de don Antonio nos vendrá dada no sólo por la forma y el sentir jondo que las inunda, también y muy en especial por el sabio empleo de, por así decir, palabras flamencas:

---

(50) P. C. N., *op. cit.*, p. 25.

(51) «No se ha estudiado aún todo lo que la tradición andaluza dejó en la obra de Antonio Machado. Mucho hay, desde luego, en la canción corta, de tipo popular, de *Nuevas canciones*. Mucho, en las sentencias —en verso— de los *Proverbios y cantares*, o —en prosa— de *Juan de Mairena*. Los cantes flamencos, parte oscura, oculta casi —por así decir— de la tradición andaluza, oídos en la primera infancia, acaso quedaron guardados en el fondo del niño. Años más tarde, muchos de ellos, de algún modo saldrán a la superficie.» Aurora de Albornoz, p. 31 del t. I de su *Antología*.

Creo que se insiste en demasía en que el cante jondo es un recuerdo de la infancia de nuestro poeta, olvidándose su larga estancia andaluza de Baeza, su estrecha amistad con su hermano Manuel —un gran aficionado— en unos tiempos en los que Madrid es uno de los principales focos flamencos; que este interés no es privativo de nuestro poeta —muchos de los de su generación estuvieron abiertos a la influencia del folklore—, y, sobre todo, la influencia que pudiera haber ejercido la labor investigadora de su padre, como, a mi juicio, ha demostrado Carvalho-Neto.

(52) En *El Sol*, Madrid, 20 de junio de 1924. Se impone anotar que D. C. reconoce la filiación andaluza de la poética de A. M. y que «el esquema silábico japonés responde exactamente a los tres versos finales de la seguidilla española. El ejemplo aducido por D. C. es distinto al de Cernuda: «A una japonesa / le dijo Sokán: / con la blanca luna / te abanicarás».

(53) L. C., *op. cit.*, p. 87.

Señor San Jerónimo,
suelte usted la piedra
con que se machaca.
Me pegó con ella.
CLXI-LXXIV

Moneda que está en la mano
quizá se deba guardar;
la monedita del alma
se pierde si no se da.
LVII-II

Observemos cómo el diminutivo fija el texto en auténtica letra flamenca, la que, por cierto, puede entrar por cualquiera de los más grandes cantes. Y este empleo del diminutivo, tan característico de la copla jonda, es frecuente en los poemas machadianos: «El panal de mis abejas / tiene granitos de sal» —CLIX-II—, «Despacito y buena letra» —CLXI-VII—, etc.

Más aún, Machado inicia alguno de sus poemas con versos de verdadera factura flamenca, propios de las anónimas y populares:

Aunque me ves por la calle,
también yo tengo mis rejas,
mis rejas y mis rosales.
CLV-II

El primer verso, «Aunque me ves por la calle», sólo difiere de las coplas populares en el tiempo del verbo: en el cante se dice *veas*, lo que, a mi juicio, no sólo lo hace más hermoso, sino que el diptongo es el que ofrece la posibilidad de cantarse —no todos los versos octosílabos *entran* bien en el cante—: «Aunque me veas por la calle». Pero el acarreo de materiales flamencos donde se nos muestra más evidente es en este texto de *Un Cancionero epócrifo-Consejos, coplas y cantares*, 6, en el que nuestro poeta entrecomilla las frases de las letras populares:

Amores, por el atajo,
de los de «Vente conmigo».
...«Que vuelvas pronto, serrano.»

Y puesto que comentamos las coplas del *Cancionero apócrifo*, no quisiera dejar sin señalar el significativo dato de la *10*, en la que la preposición inicial en su edición de la *Revista de Occidente* era *en*, la que fue sustituida en las sucesivas ediciones por otra más popular, *por:*

Por la calle de mis celos
en veinte rejas con otro
hablando siempre te veo.

Finalmente, tal vez lo que más interesara a nuestro poeta de la copla popular y que traslada a sus poemas de forma admirable con esas sugestivas afirmaciones finales tan flamencas,

> *...Pero yo he visto beber*
> *hasta en los charcos del suelo.*
> *Caprichos tiene la sed.*
> CLXI-XXI

y, sobre todo, su sentido y significación ambivalente, ya que en ellas, por decirlo en lenguaje maireniano, «se oculta un ascua verdadera, que todavía podemos arrimar a nuestra sardina»,

> *Escribiré en tu abanico;*
> *te quiero para olvidarte,*
> *para quererte te olvido.*
> CLXXIV-III

El tema sólo queda esbozado y necesita todo un amplio trabajo en profundidad. No obstante, queden por lo que nos resta decir dos coplas, una soleá y una solearilla, con las que, al decir de Fernando Quiñones, pueden destrenzarse las guitarras:

> *Por dar al viento trabajo*
> *cosía con hilo doble*
> *las hojas secas del árbol.*
> CLXI-LXII

> *En mi soledad*
> *he visto cosas muy claras,*
> *que no son verdad.*
> CLX-XVII

Grandes y fundamentales parcelas del pensamiento machadiano en relación con el cante jondo han quedado al margen de este enjuto ensayo, como pueden las del amor y la muerte —aquí poco menos que esbozadas—, la *sabiduría* —palabra angular de todo lo flamenco, como afirmara Aurora de Albornoz (54)—, la fiesta de los toros —«otra de las cosas hondas»—, sus juicios sobre lo andaluz en la poesía —nunca poesía andaluza—, desde Moreno Villa hasta Lorca o Alberti, etcétera. Queden para otra ocasión.

MANUEL URBANO

Millán de Priego, 15, 2.°
JAEN

(54) A. de A., p. 31 del t. I de su tantas veces citada *Antología*.

LOS IMPRECISOS LIMITES DEL INFIERNO

Hay algunas historias que en verdad parecen no tener principio. Esas historias podrían ser calificadas utilizando casi sin variantes la frase que desde las paredes del pueblo anunciaba la apertura de un «night club». El espectáculo comienza cuando usted llega, *se puede leer todavía, no sin esfuerzo, en los desvanecidos carteles.*

Cada uno de los conmovidos pobladores ha inventado un punto de partida diferente y todo parece confundirse en los diversos relatos que han surgido. «Los hechos —dijo el ciego Borges— son meros puntos de partida para la invención y el razonamiento.» No necesitábamos —el escribano Olivera y yo— de esa frase que oímos acodados en el mostrador sobre el cual el ciego pasaba un paño mugriento para convencernos de la necesidad de marcar un inicio convencional a la historia. Comprendimos esto cuando nos dimos cuenta de que la tarea de establecer los antecedentes nos llevaba mucho más allá de los hechos. Que, en definitiva, la búsqueda contribuía a confundirnos más. Para nosotros, pues, la historia se inicia cuando el doctor Soto entró en la misma.

I

El repiquetear del teléfono sonó lejos, amortiguado por las paredes. Los timbrazos inquietantes allá abajo, en la cantina, se apagaban dos pisos más arriba, en la pieza donde se jugaba al póquer. Llegaban confundidos en el murmullo de la veintena de socios que dejaba transcurrir la tarde del domingo jugando al dominó o al billar en el club.

Además de las imprescindibles frases que decían los jugadores, a veces acompañadas por el choque de las fichas, en la pieza sólo se oía, prestando atención, el traqueteo producido por el pesado ventilador que movía el aire cargado y dispersaba los olores del encierro. El calor parecía desconocer las vueltas desganadas de las aspas sobre las cabezas en círculo. El juego atenuaba las molestias del calor, evi-

denciadas por las persistentes gotas, que eran barridas de rostros por pañuelos cada vez más percudidos.

Ninguno de los que estaban en la pieza atendía otra cosa que no fuera el póquer y la jerga adornada por locuciones inglesas mal pronunciadas, pero entendidas por todos.

Si el doctor Soto, que estudiaba los semblantes de sus tres contendores con miradas imperceptibles por sobre los caídos lentes, no tuviera en sus manos aquel doble par de ases con reyes, hubiera podido medir justamente el instante vivido. Por su condición de profesional: médico y jugador, Soto era el único de los presentes capaz de comparar la pieza enrarecida con la asepsia de la sala de operaciones en el momento de una intervención quirúrgica. Sólo él percibía aquel tiempo de voces y silencios acompasados, de movimientos que marchaban con la respiración. Nì un músculo de su cara se contraía, ni el temblor se evidenciaba en sus dedos, cuando con la misma maestría dirigían el corte o sostenían en prudente abanico una escalera servida. Igualmente sereno extendía la mano para reclamar el instrumento necesario como para tomar las fichas y dejarlas en el centro del tapete verde. Con la misma entonación decía tanto «déme el pulso» como «veo los mil y van mil más».

Los jugadores advirtieron que algo sucedía cuando oyeron los pasos toconeados en la escalera y casi inmediatamente vieron la cara de Manuel, el mozo, asomando por la puerta entreabierta.

—Lo llaman por teléfono, doctor —anunció—. Parece que es de apuro.

—Averigüe quién es y qué quiere —dijo Soto, y dirigiéndose a los que estaban en el juego, preguntó—: ¿Alguien va, señores? Subí a cinco mil.

Cuando Manuel apareció nuevamente, Soto levantó su mano derecha e impidiendo las palabras del mensajero tranquilizó a quien estaba sentado enfrente, al decirle:

—Usted gana. Ahora sí, ¿qué pasa, Manuel?

—Un camión atropelló a la hija de Quintana. Dicen que se está muriendo. Dicen que vaya de apuro al hospital. Dicen...

—¿Qué más? —preguntó el doctor mientras recogía las fichas.

—Dicen que es una lástima, que es la más chica...

—Gracias, Manuel. Lo siento, señores, pero tengo que irme. La suerte me es adversa —y mirando al que contaba las fichas, advirtió—: Hay doce mil quinientos. Deme doce mil y estamos a mano.

El doctor Soto salió detrás del mozo. Guardaba los billetes en el

bolsillo del ajado pantalón cuando dejó el rellano y pisó el primer escalón para descender. Desde allí, apenas levantando la voz, pidió:

—Manuel, búsqueme un taxi, por favor.

II

El barraquero Alvaro Quintana, don Alvaro para casi todos, aguarda noticias sentado en una de las tres sillas metálicas de la sala de espera del hospital. Sus manos trataban en vano de peinar sus desordenados cabellos. Por instantes la cara quedaba al descubierto, mientras los ojos acechaban la única puerta de la sala. Aquellos movimientos de pájaro apedreado fueron intensificándose con el paso de los minutos. Habian comenzado cuando llegó al hospital y se encontró con el rostro petrificado de Ingrid, su mujer. No hubo necesidad de palabras entre ellos.

A Ingrid, el policía que le llevó la noticia la encontró en su casa. A don Alvaro hubo que buscarlo e interrumpirle la siesta que compartía con Dorita, quien estuvo empleada en la barraca.

Mientras Quintana maldecía por lo bajo el instante en que accediendo a los ruegos de sus hijas compró la bicicleta con motor, Ingrid no dejaba de observarlo con su mirada lacerante, apenas perturbada por las lágrimas que borroneaban los ojos grises. La mujer había permanecido de pie, cerca de la pared, pero sin apoyarse en ella, como cumpliendo una penitencia. Podría decirse que rezaba. En lugar de un rosario sus manos estrujaban un inmaculado pañuelo. Ni un suspiro escapó por sus labios sellados. Inmóvil, parecía contemplar los helados paisajes de su niñez nórdica.

A Quintana le pareció más ridículo que nunca el único cuadro que quebraba la blancura uniforme de las paredes. La cara antigua de la enfermera recomendando silencio estaba de más. Tuvo deseos de descolgar el adefesio y estrellarlo contra el piso, para romper precisamente el silencio insoportable.

Por último, la puerta se abrió para dar paso al doctor. Quintana fue el primero en abordarlo para sin pausa preguntarle todo lo que venía a su mente.

—Vivirá —dijo Soto, contestando a la única pregunta que el padre no se animó a formular—. Hemos hecho lo que estaba a nuestro alcance, pero todo depende del postoperatorio. Deben ser fuertes.

—¿Volverá a caminar? —la voz de Ingrid sonó destemplada—. ¿Volverá a caminar, doctor?

—No sé. El tiempo lo dirá. De milagro está viva.

Quintana cayó pesadamente en la silla que había abandonado. Ingrid lo miró con desprecio.

El doctor Soto salió sin apremio, arrastrando los pies al caminar. Iba pensando en la falsedad de la última frase que dijo. No habia esperanzas, y lo supo desde que comenzó a operar.

De regreso al hotel, hundido en el asiento trasero del taxi que detuvo al comprobar que el calor no habia aflojado, Soto trató de recordar la cara de la otra hija de Quintana. Frente a si tenía todavia la de la niña accidentada. Una vez más ratificó sus condiciones de pésimo fisonomista. Conforme con eso se dejó estar, mientras su abulia estuvo marcada por el ruido de las fichas del aparato taximetro al caer. Era seguro que esa tarde terminaria en lluvia.

III

Los dias siguientes confirmaron la mentira del doctor al salir de la sala de operaciones. Susana Quintana, de doce años de edad —al decir del diario pueblerino—, jamás se recuperaría. Su vida terminó realmente aquel domingo, de tarde.

No es necesario, en esta historia, hablar de la virtudes de Susana. Es sabido que los niños —sobre todo las niñas— a los doce años son un dechado de dones. Que nada ni nadie puede ensombrecer las expectativas de quienes todavía creen en las augurales posibilidades de los jóvenes. Y más si estos fervientes adoradores de imágenes son los padres. Susana Quintana, que aún vive, luego del accidente, quedó postrada. Más vegetal que animal. La niña nunca recuperó el sentido. Un botellón de suero, día y noche vigilado, fue, y es, su alimento. Los que todavía hablan de este asunto, al llegar a esta parte del relato mueven invariablemente la cabeza, y dicen: es cosa de no creer. Todas las palabras que se nos ocurren serán insuficientes para manifestar lo que significa dormirse y despetarse escuchando los ronquidos de algo que vive por el liquido viscoso que desciende a través de un tubo de plástico.

En alguna mal iluminada pelicula proyectada en el cine del pueblo hemos visto escenas de una truculencia parecida. Lo recordábamos con el escribano Olivera al hablar de Susana Quintana. Es frecuente que, antes de terminar el filme, quizá por un extendido pudor de los directores, estos despojos humanos expiren. «Esta vez —dijo el escribano cruzando sus piernas flacas— no contamos con la piadosa determinación del director. La realidad ha superado la ficción.» La niña, más cadáver que otra cosa, sigue viva. No murió en el primero ni en el segundo rollo. Y todos se acostumbraron a esperar el momento en que ya no fuera necesario el suero, sabiendo que la película seguiría rodando, aunque la sala estuviera vacia e iluminada.

Ingrid repartió desproporcionadamente su tiempo entre las dos hi-

jas. Ana, la mayor, habia heredado de su madre la cara de rasgos angulosos. Sus ojos también eran grises y, aunque nunca habia visto la nieve, parecían retener los destellos del sol sobre la superficie acerada. Susana aparentemente dormía un sueño plácido. Debajo de sus párpados hubo una vez un par de ojos verdosos, que miraban como los de su abuelo, don Rafael A. Quintana, fundador de la barraca Quintana e hijo, que en vida del viejo fue el negocio más próspero del pueblo.

Las ausencias de don Alvaro de su casa se hicieron más prolongadas luego del accidente. Antes de que transcurriera una semana alquiló pieza en el hotel y comenzó el traslado de sus pertenencias. Poco a poco, como descuidadamente, abandonó el barco con la pesada carga. Al mes, los únicos vínculos que mantenía eran las cuentas que invariablemente pagaba y las visitas de Ana a la barraca o al hotel. En el salón comedor de éste se acostumbró a verla el doctor Soto. La primera vez que la vio, almorzando sola y sonriendo al mozo que la colmaba de atenciones, no pudo separar esa imagen del ronquido al que había quedado reducida la vida de su hermana.

Al principio fue inevitable que recordáramos a Susana Quintana cada vez que veíamos a Ana. Creo que nuestra capacidad de olvido y la lozanía de la joven —casi siempre enfundada por el azul del uniforme liceal— terminaron por convencernos de la existencia de una sola hija de don Alvaro. Alejado del dolor, en la otra orilla del drama diría el escribano, algo similar le sucedió al padre, sin lugar a dudas.

Ingrid no volvería a salir de la casa. Los sólidos muros de piedra emparedaron la tragedia. Los que siempre fueron blancos postigos abiertos ante los ventanales de sobrias cortinas mostaza se hincharon al pasar todo el invierno cerrados. De noche, oscura en el conjunto de los jardines iluminados del barrio residencial, la casona de los Quintana parecía un viejo animal herido que en las sombras intentaba proteger su resuello. La única que entraba y salía era Ana. El doctor Soto fue diariamente durante el primer mes. Al ser innecesaria su presencia espació las visitas, hasta que, como don Alvaro, optó por alejarse para siempre. Ese fue el deseo incumplido, común a Soto y Quintana: alejarse para siempre.

IV

Una noche de conversación, cuando aún nos ocupábamos en hurgar los antecedentes que nos permitieran comprender o, al menos, acercarnos a la comprensión cabal de lo sucedido, el escribano Olivera aseveró: «No cabe duda de que fue una venganza largamente planeada y ejecutada a la perfección.» Antes de que continuara ha-

blando, le recordé al escribano nuestro pacto de no abrir juicio sobre el hecho. Se disculpó sonriendo y luego movió la cabeza con el gesto elocuente de quien intuye la verdad final. Después nos quedamos largo rato en silencio.

Unos ladridos lejanos inquietaron al cuzco del ciego Borges. El animal se asomó a la puerta, ladró a la noche estrellada y, jadeante, se echó cerca de la mesa que ocupábamos. «Perro loco», murmuró el ciego detrás del mostrador. Más fuerte, saludó: «Buenas noches, doctor», y a mis espaldas oí la voz de Soto. Adelantándose, el escribano lo invitó a sentarse con nosotros, y a poco ya estábamos conversando de lo sucedido en la casona de Quintana.

—Todo es en verdad bastante extraño —dijo el doctor Soto, mientras apoyaba sobre la descascarada superficie la copa de coñac—. A pesar de la truculencia y de todo lo que podamos decir, no es sin embargo un sinsentido. Pienso que es lo peor que he vivido en mis treinta y cuatro años de médico. Nunca creí, como aquella mañana, acercarme tanto al fondo de la existencia humana. Creo que me entienden. Es algo que se siente muy adentro de uno y que nos deja confundidos. Tan absurdo como ir a color, hacer escalera real, jugarse todo lo que uno tiene y perder frente a otra escalera. Parece cosa de sueño. Ustedes lo saben mejor que yo, sólo se pueden hacer conjeturas y nadie nunca sabrá la verdad. Pasará mucho tiempo antes de que don Alvaro se reponga. Ingrid está muerta. Sobre ella siempre fue poco lo que se supo. Todos la vimos cuando don Alvaro la trajo al pueblo. El me contó que la conoció en la capital, y allí se casó. El pasaporte dice que era, creo, sueca o noruega...

—Detalles sin importancia, doctor —interrumpió el escribano Olivera—. Estamos convencidos —agregó, señalándome con la cabeza— de que la historia o, al menos, el desenlace empezó el día del accidente de Susana. Y sabemos también que no termina la mañana que usted recuerda, con los dos estampidos que despertaron a los vecinos de la zona residencial.

Soto aprovechó la interrupción para ordenar otra vuelta de coñac. Difícilmente pudiera aceptar la opinión de Olivera. No recuerdo si lo dijo, pero es evidente que el olor de la pólvora y la escena que descubrió en la casona de piedra son para él los acordes finales. Aunque, lo sabemos, esta vez ninguno de los músicos se levantará a recibir los aplausos.

—Sí —consintió el doctor, ante una sugerencia de Olivera—, ésta es una historia armada por silencios. La fría mañana en que me dirigía hacia lo de Quintana, mientras el taxista me abrumaba con preguntas que no podía responder, iba pensando en los silencios. Precisamente

en el mutismo de Ingrid. De haber estado en el hotel a esa hora, sin duda que me habrían despertado quienes fueron a buscar a don Alvaro. Quizá hubiera sido de los primeros en llegar. Por suerte, digo ahora, estaba en el hospital cuando la policía fue al hotel. El conserje que me habló por teléfono tenía la voz quebrada, con esa expresión a la cual nos hemos acostumbrado los médicos. Dijo exactamente: «Doctor, sucedió algo horrible. Vaya a la casa de Quintana. La mujer mató a la hija y se pegó un balazo en la boca.» En el taxi viajaba conmigo el practicante Alvarez. Le temblaban las piernas. En ese momento me di cuenta de la juventud de Alvarez. Después de aquella mañana dejó el hospital y se fue del pueblo. Hace dos años se recibió. En la carta que me escribió para darme la noticia hace mención a nuestro viaje hacia lo de Quintana y habla de la despiadada condición humana.

El doctor Soto hizo una pausa larga, bebió un trago de coñac y repitió:

—La despiadada condición humana... Ese misterio que se me metió como el olor a pólvora en la nariz apenas entré. Había gente en la casa. Alguien tuvo la feliz ocurrencia de ahorrarme el trabajo de tapar los cadáveres. Cuatro policías trasladaban los bultos hacia la camioneta que esperaba a la entrada. Las sábanas comenzaban a teñirse por la sangre. No tuve tiempo de detener a los camilleros, porque Alvarez, quien iba unos pasos más adelante, dejó caer mi maletín al enfrentarse a la puerta del dormitorio de las niñas. El muchacho estaba demudado, apenas de pie contra la pared. Me acerqué. Primero oí el ronquido que me era familiar. Después descubrí a don Alvaro arrodillado junto a la cama de Susana. El vegetal seguía en el lecho. El padre miraba sin ver el botellón de suero, que pendía casi lleno. Tal vez sus ojos interrogaron el inmenso vacío que se abría más allá de la ventana. No dijo ni una sola palabra hasta que lo ayudamos a incorporarse. Entonces preguntó: «¿Por qué?». Quienes lo rodeábamos nos miramos en silencio y ninguno pudo contestar nada.

Esa noche, después de oír el relato de Soto, ya no bebimos más. Dormido, el perro del ciego se revolvía cerca de nuestros pies.

MILTON FORNARO

Paysandú 994. 2.º, 202
Montevideo (URUGUAY)

CRONICA Y NOVELA EN «LAS NINFAS», DE UMBRAL

Cuando Francisco Umbral obtiene el Premio Nadal 1975 con su novela *Las Ninfas*, es ya uno de los escritores más leídos por los españoles. Un Francisco Umbral maestro en decir «entre líneas». Según algunos, el agudo cronista, que antaño sugería con ingenio, ha perdido gracia y garra al escribir, después, en una situación de mayor libertad expresiva. No entramos en la discusión de tal juicio. Lo cierto es que el historiador futuro, para entender la España de los años setenta, ha de recurrir a los artículos de Umbral. Como un Larra de hoy, sintetiza periodismo y literatura y se erige en testigo excepcional de su época. Como Fígaro entonces, es celebrado como humorista por sus contemporáneos, que solemos ignorar u olvidar la carga de amargura contenida en sus escritos. Esto, por no hablar del aspecto revulsivo; ese Umbral que considera la «insolencia» como algo irrenunciable (1).

Umbral es, a nuestro entender, un buen escritor; pero, sobre todo, un muy representativo escritor. Su importancia es literaria, estética; pero, más aún, es sociológica, documental.

Nuestro escritor no es un periodista al uso; tampoco un novelista corriente. A través de *Las Ninfas* trataremos de demostrarlo. Casi vamos a caer en la tentación de negar que estemos ante una verdadera novela, como en una especie de entomología literaria. Pero, si se nos permite usar una paradoja simplificadora, de las que gusta tanto el propio escritor, diríamos que Umbral es un novelista que escribe en los periódicos y un periodista que escribe novelas, o, dicho con sus propias palabras, «novelista en el ensayo y ensayista en la novela» (2). En ambos casos, lo que él hace es escribir siempre «umbralianamente». Y esta su incapacidad —o su no voluntad— de acomodar el estilo al género abordado constituyen su grandeza y su servidumbre literarias. *Las Ninfas*, obra que viene a refrendar rotundamente la popularidad de su autor, puede ser la prueba.

---

(1) Ana María Navales: *Cuatro novelistas españoles*, Madrid, Fundamentos, 1974, p. 223.
(2) Ana María Navales, *op. cit.*, p. 218.

No hay en *Las Ninfas* capítulos numerados, pero sí una serie de unidades, únicamente separadas por espacios en blanco. La ausencia de numeración de las partes, normal en la novela actual, trata de arrinconar el decimonónico concepto de «capítulo» y subrayar así la unidad total de la novela; pero en Umbral esas divisiones dan lugar a una serie de segmentos, todos ellos de extensión aproximadamente igual, que producen la impresión de estar establecidos convencionalmente, sin responder a exigencias del relato. Dichos segmentos, pues, de ningún modo coinciden con los conceptos de «función» o de «secuencia narrativa», propios del análisis estructural o semiológico, sino que son porciones simétricas del texto, unidades en cuanto a tema o subtema y a la organización, casi estrófica, del ropaje verbal, no unidades narrativas; segmentos del discurso, no secuencias de la historia.

Pues bien, cada una de estas «unidades» viene a coincidir, tanto por su estructura —un poco de pequeños poemas en prosa— como por su extensión —siete u ocho páginas, de doce a veinte párrafos— con los artículos periodísticos del autor, con unas «crónicas» aquí un tanto dilatadas. La semejanza se refuerza, por supuesto, al tener en cuenta el estilo, en todo caso más cuidado, pulcro y lírico en la novela (en ésta y en las demás del autor). De tal suerte que, en una visión harto simplificadora, podría llegar a parecer *Las Ninfas* una serie de crónicas umbralianas, algo así como su hermana mayor *Amar en Madrid* o la casi melliza titulada *Mis paraísos artificiales*, publicada al calor del Nadal 1975 y con el engañoso reclamo publicitario de «diario íntimo» del escritor, que constituye en realidad una típica colección de crónicas suyas, de fondo autobiográfico, desde luego, como todo cuanto sale de su pluma, porque «el hombre está repasando siempre el libro de su vida» (3).

Pero *Las Ninfas* aspira a constituirse en novela y Umbral sabe cómo lograrlo. No obstante, dada la procedencia del escritor —publicación en periódicos, aplauso general a sus crónicas— y su especial sensibilidad —tendencia a percibir la realidad en facetas aisladas y a reflejarla en contrastes simplificadores—, es inevitable esa primera apreciación de su escritura «en mosaico», de su construcción del relato a base de «prosas yuxtapuestas». En todo caso, el problema de cómo resolver en una estructura unitaria una sarta de anécdotas o sucedidos es ya uno de los más viejos en la narrativa europea. Umbral lo afronta, a su modo, con una táctica similar a la que consagró la novela picaresca: la autobiografía como soporte para rematar en reflexión.

---

(3) Francisco Umbral: *Las Ninfas*, Barcelona, Destino, 1976, 9.ª ed., p. 107.

Cada «unidad» o «segmento» se caracteriza por su individualidad conceptual (determinada preocupación del protagonista, cierto aspecto del mundo que le rodea, relaciones suyas con uno o varios personajes), así como por su singularidad temporal y espacial (un período de tiempo, por lo general muy corto; un lugar concreto con su ambiente vigorosamente evocado). Casi tenemos, dentro de cada «capítulo», las tres unidades que pedían para el teatro los preceptistas clásicos. Asimismo, un personaje o unos pocos centran nuestra atención en cada apartado; nunca se barajan ni se multiplican en una misma «unidad». En efecto, cuando la puntuación o la composición tipográfica no nos lo advirtieran, el salto en el tiempo o el cambio de lugar nos indicarían casi automáticamente el comienzo de un nuevo segmento, dedicado a explorar otra parcela de la realidad o, quizá, al desarrollo y ampliación de alguna de las ya vistas.

Será útil esquematizar el discurso de la novela en los siguientes treinta segmentos:

1) Páginas 9-16; 2) pp. 17-31; 3) pp. 32-39; 4) pp. 40-46; 5) pp. 47-53; 6) pp. 54-61; 7) pp. 62-76; 8) pp. 77-84; 9) pp. 85-92; 10) pp. 93-99; 11) pp. 100-106; 12) pp. 107-114; 13) pp. 115-121; 14) pp. 122-129; 15) pp. 130-132; 16) pp. 132-137; 17) pp. 138-144; 18) pp. 145-152; 19) pp. 153-160; 20) pp. 161-168; 21) pp. 169-176; 22) pp. 177-183; 23) pp. 184-191; 24) pp. 192-199; 25) pp. 200-207; 26) pp. 208-215; 27) pp. 216-223; 28) pp. 224-231; 29) pp. 232-240; 30) pp. 240-248.

Según se puede observar, estos treinta segmentos (4) presentan, en líneas generales, una fuerte individualidad, casi autonomía; algunos de ellos, muchos, admitirían ser leídos independientemente, como si fuesen «crónicas» sueltas.

Sin embargo, no cabe barajar esos «capítulos», ya que siguen un orden más o menos cronológico: la línea autobiográfica. Mejor aún que orden cronológico —a veces, un segmento no supone avance de tiempo con relación al anterior y, además, hay breves referencias retrospectivas— podemos hablar de un orden psicológico. Así, con independencia del factor tiempo, cada segmento de la novela nos presenta una nueva faceta de la realidad descubierta por el protagonista, aunque ese descubrimiento sea acaso rigurosamente simultáneo con lo relatado en el capítulo anterior.

A esto se añade un factor compositivo muy del agrado de Umbral: el contraste. De modo que un apartado se contrapone idealmente al anterior, al siguiente o a ambos; por ejemplo: el 3.º (amistad con

(4) Nuestra división es solamente una de las muchas posibles; no diferirían demasiado unas de otras; algún segmento podría desglosarse en dos o tres; pero eso es lo de menos.

Miguel San Julián; comunicación, acción) se opone al 2.º (incomunicación con la familia) y al 4.º (aislamiento por razones de trabajo y, después, de salud; aburrimiento, inactividad); o el 14.º (ejercicios espirituales para invidentes), que sorprende después del 13.º (episodio erótico-báquico de la vinatería) y contrasta con el 15.º (ambiente frívolo y ruidoso del café cantante), al que sigue, como un remanso, el 16.º (silencio y laboriosidad en el Seminario de Letras).

El contraste se da incluso en el interior de un mismo capítulo constantemente: así, en el 2.º, se contraponen la habitación azul y el retrete, el baño en el río y la clausura doméstica, la confesión (asimilada al baño refrescante) y el pecado (identificado con el retrete).

Reiterada dualidad, planteamiento antitético, tanto para las cosas y los lugares como para sus personajes: el protagonista narrador, por ejemplo, solitario en los segmentos 1.º y 2.º (aunque se esboza una comparación con el primo romántico), se va a definir en el 3.º por contraste con Miguel San Julián (contraste físico, contraste social; coincidencia: incipiente interés por las muchachas) y en el 5.º por contraste con Cristo-Teodorito (parecido físico, misma clase social; pero radical diferencia moral); hábilmente, el novelista va a romper después ese esquematismo, aunque no le muevan preocupaciones psicologistas, y cambiará los papeles a partir del capítulo 17.º, de modo que el «virtuoso» pasa a «pecador» (y casi viceversa); así, Cristo-Teodorito acaba por sentir la necesidad de «confesarse» con su anteriormente poco ejemplar amigo (21.º). Más adelante, se establecerá la comparación, bastante explícita, entre el protagonista y Darío (8.º) y entre éstos y Víctor (poetas «espontáneos» frente a poeta «de biblioteca»).

Estas dualidades, contrastes o paralelismos contribuyen a reforzar la unidad del libro que, de otro modo, se quedaría en pura sucesión de crónicas. Este rasgo es poco novelesco, al menos en el sentido tradicional de «novela», pues las interrelaciones de los personajes no configuran una trama argumental, sino que entre ellos se establecen —las establece el narrador— correspondencias mentales, basadas en la similitud o en el contraste o, como antes se ha visto, en ambas cosas. Así, pues, el contraste es, en *Las Ninfas*, rasgo estilístico y, a la vez, factor estructurante.

Estamos, pues, ante una novela escrita en primera persona. Doblemente autobiográfica, por tanto: por su enfoque narrativo y por corresponder efectivamente, como todo lo que Umbral escribe, a vivencias del propio autor. Pero, atendiendo ahora al punto de vista, es de notar el predominio de la primera persona en todo el relato,

si bien esa primera persona puede aparecer atenuada o enmascarada bajo otras fórmulas gramaticales. Esto es muy visible en las primeras páginas de *Las Ninfas,* ya en la descripción de la habitación azul, donde alternan «no sé, quién sabe», «hablo de la estancia», «para mí», con «sabíamos», «nuestra fe en la vida», «nos parecían muy iguales» (pp. 9-11). La oscilación de la primera persona del singular a la primera del plural se da incluso en oraciones contiguas: «La Gioconda era como la sonrisa renacentista de la libertad en nuestro cuarto de imaginar libertades, pero a mí nunca me dijo nada» (p. 11). Tal vacilación, muy marcada todo a lo largo del relato de la adolescencia, parece subrayar sutilmente la crisis de identidad del protagonista-narrador, que unas veces quiere destacar su individualidad y otras veces prefiere confundirse en el amorfo y heterogéneo grupo familiar. Es la timidez del muchacho traducida estilísticamente. Aparte del plural, hay casos de sustitución del «yo» (5) por una tercera persona pronominal: «Uno, hacia esa edad, hacia aquella edad, se siente neto» (p. 14). Sustitución que se vale, en algún caso, del sustantivo «adolescente»: «El adolescente sólo se tiene a sí mismo» (p. 20). Pero esa sustitución es bastante ambigua, puesto que el narrador, cuando la emplea, habla de sí mismo en particular y de todos los adolescentes en general; se trata, por un lado, de la generalización —que, como recurso típico en Umbral, veremos más adelante— y, por otro, de desdibujarse como individuo el protagonista (timidez, pudor...) precisamente al reflejar el despertar sexual. Conforme la narración avanza, esta peculiaridad apenas se repite y tenemos un típico relato en primera persona.

¿Yo-protagonista o yo-testigo? La respuesta no puede ser rotunda. En cada segmento predomina una u otra posición. El nivel medio apunta a una posición mixta: lo que podríamos denominar «yo-protagonista-pasivo»; es decir: narrador-actante principal, pero con tendencia muy notoria a la pasividad y a la observación; no en vano gran parte de *Las Ninfas* es reflexión, ya en forma pura, ya como descripción-reflexión, ya como narración-reflexión.

Elegir como punto de vista el de la primera persona supone, desde luego, una autolimitación del panorama del narrador; aun así, existe un abanico de posibilidades que van desde la relativa objetividad hasta el subjetivismo más libre. La fórmula aquí utilizada, que viene a coincidir aproximadamente con lo que llamamos «memorias», al separar mediante un amplio período de varios años los momentos evocados y el tiempo de la escritura, parece aplicarse con un deseo

---

(5) María del Carmen Bobes Naves: *Las personas gramaticales*, Universidad de Santiago de Compostela, 1971, pp. 32-37.

de objetivar los recuerdos (distanciamiento temporal), y estaría reforzada por el tono irónico, satírico, desmitificador (distanciamiento crítico). Esto se ve claro si lo comparamos con la fórmula «diario» (cercanía temporal), casi simultaneidad; falta de perspectiva crítica, apasionamiento momentáneo...

Como inmediata consecuencia de su elección, el narrador-protagonista aparece conformándose con el restringido punto de vista que le corresponde. Así, del mismo modo que el Umbral cronista se muestra dubitativo, inseguro. Como dice Ana María Navales, «esto contribuye al verismo de la narración. Uno no puede recordar todo lo que sucedió sin olvidar ningún detalle» (6). Los ejemplos de este inteligente perspectivismo podrían multiplicarse: «... que él tanto leía o creía yo que leía» (p. 189); «... al perro (que quizás era el mismo o quizás era ya otro)» (p. 194); «no sé si me excitaba o me divertía» (p. 58); «nebulosa versificante y tal» (p. 12). En la misma dirección apuntan esas verdaderas interrogaciones retóricas que rematan una descripción o una reflexión: «Tanta soledad me inclina a abandonarme en el viento... ¿Era aquello bueno o malo?» Recurso que nos hace pensar en la pregunta final del capítulo 22 de *San Manuel Bueno, mártir*, de Unamuno, y cuyo empleo es sistemático en Umbral.

Los recursos perspectivistas descritos, que tratan «de reproducir las incertidumbres y la evolución de una conciencia sumergida en lo cotidiano» (7), no significan que el narrador se resigne a una «posición modesta» de protagonista-testigo relativamente objetivo. Por el contrario, cada página, casi cada línea de *Las Ninfas* rebosa subjetivismo.

Pero lo que ya debemos dejar bien sentado es la actitud «intervencionista» del narrador, atreviéndose incluso a interpretar por su cuenta lo que relata, imponiéndonos su peculiar visión de ello, hasta el punto de que puede decirse que gran parte de esta novela consiste, más que en la exposición de unos hechos, en la interpretación de ellos. Un ejemplo: «Los gitanos vivían de explotarnos, de explotar a Teseo y sus vicios, por ejemplo, y nosotros y doña Victoria y los amigos de la Casa de Quevedo y don Agustín, el coadjutor y orador sagrado, necesitábamos de las meretrices y de los gitanos como ellos de nosotros. No éramos sino realidades complementarias» (p. 207).

No obstante, el narrador es consciente de tal exceso y se cura en salud confesándolo sin ambages: «y me pregunté, casi con una sonrisa, si iba a pasarme las noches de amor haciendo equivalencias y contrastes con todas las amantes anteriores, y si mi cerebralismo

---

(6) Ana María Navales, *op. cit.*, p. 234.

(7) Roland Bourneuf y Réal Ouellet, *La novela*, Barcelona, Ariel, 1975, pp. 206-207.

iba a llegar hasta ahí» (p. 214). En efecto, cabe reprochar a *Las Ninfas* el ser una novela demasiado autocomentada, demasiado llena de explicaciones sobre sí misma, lo cual resulta disculpable dada la personalidad que se atribuye al narrador-protagonista y dado el planteamiento en forma de «memorias».

Varios recursos principales apoyan la línea de la narración. Es el primero y más manifiesto de ellos la reiteración. Determinada frase para presentar a un personaje o puesta en boca de éste para identificarle de forma inmediata: «Es la hora de las ojeras y las manos sucias», repite mecánicamente Empédocles. De igual forma, la frase de Baudelaire: «Hay que ser sublime sin interrupción», que sirve de lema al libro, lo va jalonando en citas o en glosas (pp. 16, 121, etc.), y otro tanto ocurre con las machaconas alusiones a la habitación azul (pp. 121, 135, 161) o a los guantes amarillos, distintivo del protagonista (pp. 131, 142, 240).

Otro notable recurso es la recapitulación: un resumen, por lo común en forma de enumeración, de lo que va narrado, como para mejor fundamentar la reanudación del relato, que acaso ha quedado un poco ahogado bajo la frondosidad de las reflexiones: «Y mi primo tocaba el laúd y yo me iba a la calle, como casi todas las noches, ya, sintiendo que los fondos y trasfondos de la ciudad, en los que yo había cifrado un mundo a descubrir y a vivir, iban cayendo ante mí y no eran nada. El Círculo Literario, la Casa de Quevedo, la congregación, el café cantante, Darío Alvarez Alonso, Empédocles y todo lo demás» (p. 161).

La duda o la deliberada indecisión en el relato se completan en *Las Ninfas* con la inconcreción temporal sistemática: «En estas cosas iba cayendo la tarde» (p. 16). Es evidente que la tarde de que se nos habla es cualquier tarde, una tarde típica de las que vive «el adolescente», que es nuestro protagonista, y, al mismo tiempo, todos los adolescentes. Es la técnica de la generalización implícita. Es la antonomasia como técnica narrativa (la tarde = todas las tardes; el adolescente = todos los adolescentes). La primera concreción en cuanto a tiempo tarda en llegar y no es muy explícita: «Una noche bajaron dos chicas» (p. 64). Lo habitual es que se nos narre lo que era normal durante un amplío período de tiempo, para luego descender a una fecha determinada y a una hora concreta, aunque nunca se especifica mucho. y pronto se vuelve a la generalización.

Como ya estamos en el terreno de la temporalidad, veamos someramente algunas peculiaridades:

1.ª Retrocesos: Aunque generalmente se sigue el orden cronológico, hay algún caso de ruptura; el más claro nos parece el del

segmento 14, que tiene un comienzo abrupto, en estilo directo, con un párrafo del sermón del P. Tagoro; luego se nos explica cómo el protagonista llegó a asistir a los ejercicios espirituales (pp. 122 y ss.). En realidad es el comienzo de relato «in media res». Pero una vez más damos con la ambigüedad temporal; porque se explica que todos los años el P. Tagoro predicaba en aquellos ejercicios, con lo que se plantea la duda —deliberadamente no resuelta— de si las palabras del religioso corresponden a la predicación de aquel año o de anteriores ocasiones; en realidad, esto no importa al novelista ni al lector, porque es un sermón-tipo.

2.ª Hipérbole temporal: Como consecuencia de la tendencia a generalizar y a la reducción al absurdo, el narrador se permite estos pequeños disparates en cuanto al tiempo: «Me pasé años, muchos años, dentro de un retrete» (p. 21).

3.ª Abanico de posibilidades: La dubitación como truco perspectivista —«... preparando su tesis o su tesina o sus oposiciones o lo que fuere» (p. 134)— conduce derechamente al relato abierto en «abanico de posibilidades», a contar, no lo que sucedió, sino una serie de casos que pudieron suceder; rasgo que recordamos representado en el *Arcipreste de Talavera* (8), y que mejor concuerda con una literatura de signo didáctico que con la manera novelesca: «Hasta que teníamos a dos paseantas entre nosotros, dos chicas olorosas a colonia y a domingo, olorosas a pipas o a cine, olorosas a chica, sobre todo, y que iban muy cogidas del brazo y nos escuchaban con una burla popular en los ojos y en la boca, o hablaban entre ellas, o, por fin, se reían ruidosamente...» (p. 38). Posibilidades excluyentes o complementarias, simultáneas o sucesivas, la narración se queda en una sugestiva vaguedad.

En cuanto al tiempo de la ficción, indudablemente se nos traslada a los años cuarenta del siglo XX, acaso los primeros cincuenta, los de la triste y pintoresca posguerra española. Multitud de alusiones nos lo demuestran: «uno de aquellos niños extranjeros que trajo la guerra » (p. 100); «entre los conventos quemados cuando la revolución» (p. 170). Son, sobre todo, muy reveladoras las modas reflejadas: «peinado hacia atrás, tirante, como los hombres»; «pantalones recogidos en bolsa cerca del tobillo» (p. 33); «melena lisa..., con sus adornos en la frente y su diadema de flores en el pelo»; «boca grande, pintada» (p. 66). También cabe tomar nota del «citroën» (pp. 65 y siguientes), los «galanes adolescentes y pecosos de las películas

(8) Joaquín González Muela: Introducción al *Arcipreste de Talavera*, Madrid, Clásicos Castalia, 1970, pp. 26-27.

americanas» (p. 33) y las «artistas de Hollywood» (p. 66). Más valiosas son las informaciones sobre la penuria económica de la época: «casas de buena apariencia que por dentro habitaban sombras arruinadas, mendigos de oro» (p. 79). O sobre la moral represiva entonces imperante: «Mi hermano mayor se baña ya con la novia» (p. 32). O, con menor frecuencia, sobre la situación política: «Eran tiempos en que los periódicos se cerraban pronto y generalmente se hacía por orden telefónica del gobernador» (p. 165); «... y el sentido de la propiedad recién rubricado en una guerra» (p. 194).

La extensión de ese tiempo de la narración, como se deduce de lo expuesto, es dudosa: de unos cuantos años en todo caso; los suficientes para que el casi niño del comienzo —que, no obstante, ya no asiste a la escuela y, por otra parte, empieza a ser un lector entusiasta— se convierta en el joven que frecuenta los ambientes literarios, bien que en calidad de «benjamín», y que es admitido en locales de diversión nocturna. Hay que pensar que la novela abarca cinco años en la vida del protagonista: desde los trece o catorce hasta aproximadamente los dieciocho o diecinueve.

Ahora bien, la recuperación evocadora de esos años se hace desde una perspectiva adulta (otro paralelismo con la picaresca). Es una visión de los años cuarenta desde los años setenta. Toda la obra de Umbral lo es. Es la historia de un adolescente de derechas contada por un adulto a la izquierda del desengaño. Es la crónica de la España fascista escrita desde la España predemocrática. Es la novela sintomática de esos «cuarenta años de años cuarenta».

La localización de *Las Ninfas* no ofrece problemas. Aunque no aparezca nombrada, la «pequeña ciudad» (p. 24) es Valladolid, escenario de la infancia del novelista y de tantas páginas suyas, desde *Balada de gamberros*. Toda la obra de Umbral gira en torno a dos ciudades: allí donde concluye la etapa vallisoletana se inicia la madrileña; el tren que, al final de *Las Ninfas,* toma el protagonista únicamente le llevará a la Villa y Corte. Aunque el actual Valladolid dista mucho de aquella imagen lírica y provinciana, son reconocibles «el río y la acequia» (p. 22), «los barrios universitarios», «plazas de plateresco, con escudos de piedra y faroles retrospectivos» (p. 24), «el Círculo Académico» (p. 25), etc. Ciudad universitaria, castrense, episcopal —«unos billares de verdad, que había detrás de la catedral» (p. 55)— y con una importante población laboral, destacándose significativamente la «zona ferroviaria» (p. 33). No es difícil identificar la Casa de Quevedo (pp. 86 y ss.) con la vallisoletana de Cervantes, ni dar nombre concreto a los tres periódicos locales aludidos: «un periódico clerical, otro gubernamental y otro liberal, que era el pe-

riódico por excelencia, el periódico de la ciudad y de la región» (página 93); en este pasaje se transparenta simpatía por *El Norte de Castilla,* el periódico de Delibes, por varios conceptos entrañables para Umbral.

Hasta pudiéramos acaso hablar de *Las Ninfas* como novela en clave, tratando de reconocer sus personajes en la vida real, pero excedería de nuestro propósito. El protagonista lleva el nombre de pila del autor: «Francisco», aunque el periódico local se equivoque llamándole «Fernando» (p. 93). Hay algún nombre transparente: «Víctor Inmaculado», a nuestro juicio, es el retrato de un ilustre profesor universitario. «Don Agustín» coincide sorprendentemente con quien fue canónigo y famoso predicador en Valladolid antes de acceder a la dignidad episcopal y regir sedes importantísimas, lo que el protagonista dice presentir (p. 190). Estamos convencidos de que todos los personajes tienen, al menos, un punto de partida real. Claro es que hay reelaboraciones literarias, tenues enmascaramientos; por ejemplo: esa Congregación para jóvenes, la cual encaja en el tipo de congregación mariana regida por padres jesuitas, que existía en Valladolid como en muchísimas otras capitales españolas; pues bien, en la novela, se menciona la presencia de «frailes», que, por supuesto, no es lo adecuado para referirse a los miembros de la Compañía de Jesús; se puede pensar en una inexactitud terminológica: «frailes» en lugar de «padres», «religiosos», etc. Pues no es así: porque Umbral repara en «la humildad sonrosada de sus pies» (p. 57) y este detalle nos revela que los miembros de esa orden religiosa usan sandalias: son, por tanto, verdaderos frailes (franciscanos, carmelitas, etcétera). En síntesis: Umbral trata de enmascarar a aquellos jesuitas de su niñez —no olvidemos que la Congregación no sale aquí muy bien parada— y, de igual manera, literaturiza muchos de sus recuerdos, los disfraza a conveniencia.

En cuanto a la presentación de los personajes, hay que advertir que éstos son, en general, arquetípicos, sin complejidad psicológica —hay en *Las Ninfas* más de una ironía acerca de la novela psicológica (pp. 138 y 142-143)—, pero perfectamente encuadrados en la sociología: aristocracia, empleados, clero, comerciantes enriquecidos, burgueses venidos a menos, proletariado emprendedor, marginados, todo un amplio panorama. Personajes que actúan, no por móviles individuales, sino de acuerdo con su posición social. La individualización (vigorosa, en algún caso) se logra por vía de contraste. Las fórmulas de presentación de los personajes podrían ser éstas:

a) Gradual, emergiendo el personaje de una masa indiferenciada: «mi primo —alguno de mis primos—» (p. 12). Así se presenta el

propio narrador-protagonista, oscilando de la primera a la tercera persona: «el adolescente —porque nosotros éramos adolescentes—» (página 11).

b) A partir del propio nombre: «vino a liberarme Miguel San Julián, con su nombre de arcángel» (p. 32).

c) Por comparación con otro personaje ya conocido: Cristo-Teodorito, que surge como «doble» del protagonista, «como mi hermano falso», «la realización de mí mismo fuera de mí» (p. 47).

d) Por conocimiento progresivo: el «orador de la melena y los dientes apretados» acaba por convertirse en un ser nominado, «Darío Alvarez Alonso» (p. 77). Es normal que se dé por ya conocido un personaje la primera vez que éste aparece. «Empédocles, aquel viejo músico...» (p. 145). Y que el conocimiento un poco profundo del mismo, aunque no depare sorpresas, produzca desencanto, descubra vulgaridad donde se intuyó grandeza: «El viejo Empédocles era otro misterio que se me desvelaba, otra devaluación de la realidad» (p. 161).

Hay que destacar, frente a los individuos, la abundancia de personajes genéricos, como si dijéramos el coro de la novela: «las marquesas del barrio» (p. 63) o los «viejos músicos del café de provincias» (p. 145).

La aparición de personajes se realiza escalonadamente, de uno en uno por lo común —salvo el caso muy significativo de las tres chicas, las «ninfas» (p. 65)—, como en un desfile a cámara lenta. Rara vez confluyen varios de ellos en un mismo segmento, excepto cuando hay concurrencia en un lugar determinado (café, tertulia literaria, velatorio); da la impresión de que el novelista teme «amontonar» personajes.

La descripción suele ser impresionista, a base de rasgos sueltos; a veces, expresionista, con vocación de caricatura. Se evita la etopeya, sustituyéndola por una somera descripción que funde rasgos sueltos, físicos y morales, dando especial realce a la apariencia externa, ya por concordancia, ya por contraste con la personalidad en cuestión: «Doña Victoria, la marquesa, siempre de perfil en su alto sitial, pájaro elegante y frío en quien parecía vivir el águila de dos cabezas: una, atenta y rampante; la otra, caída y rezadora» (p. 205).

Son descripciones en extremo subjetivas, que comportan toda una interpretación del tipo y de la realidad, como antes hemos indicado, más allá de la narración. interpretación que culmina en frases como éstas: «No éramos sino realidades complementarias. El padre Tagoro necesitaba de los ciegos como ellos de él... Doña Victoria estaba, quizá, purgando en Tati la humillación y el horror de que existiese la

doña Nati. Y si todo era un todo, entonces sí que yo me sentía perdido», etc. (p. 207). Para luego, en el colmo del cerebralismo y de la autointerpretación, negar la validez de tal interpretación, verdadera profesión de fe relativista: «no había oposición de contrarios, no había arriba y abajo, dentro y fuera, como había creído siempre, en mi visión dualista de las cosas (el dualismo, aunque sea de izquierdas, es siempre un simplismo) [...], doña Victoria no era el antagonismo virtuoso de la doña Nati, yo no era el antagonismo de Cristo-Teodorito» (pp. 219-220).

Domina en *Las Ninfas* la amalgama de descripción y reflexión («crónica») sobre la pura narración («novela»). Páginas enteras responden a una especie de «ensayo informal», una divagación brillante e ingeniosa. Sobreabundan definiciones de casi todo lo divino y lo humano: «La religión era eso: un quitarle el peligro a la vida pretendiendo quitarle el pecado» (p. 57). «La cultura es el mundo donde los patios se llaman claustros» (p. 26). «Un adolescente es un proyecto de adulto que fracasa todos los días para volver a empezar» (p. 13).

En consecuencia, los diálogos tienen una importancia más bien secundaria. Lo más frecuente es una frase suelta, intrascendente, oída al vuelo, en la que el novelista toma pie para sus personalísimos comentarios: «¿Y tú qué vas a ser, rico?» (p. 14). «Usted, Muñoz, es que es un turbión de vida» (p. 28). El primer diálogo ligado aparece en las páginas 58-60, es breve y un tanto trivial, pero resulta expresivo precisamente por sus silencios y sobrentendidos. No es raro el uso del estilo indirecto libre —«No. Tati no estaba embarazada. ¿Entonces?» (p. 203)— y del diálogo no marcado —«Para responderle yo, ya ves, he pasado por verte, qué iba a hacer yo en este sitio, si no, con un exceso de extrañeza por el lugar que, por otra parte, puede que me hubiese delatado igualmente» (p. 74)—. Escasea el diálogo extenso (pp. 122-125). Puede afirmarse que, en términos generales, Umbral es siempre quien nos hace oír su voz y apenas deja hablar a sus personajes. Prefiere especular acerca de ellos a permitir que se manifiesten directamente. Cuando Empédocles se expresa con mayor franqueza (pp. 153-160), el narrador, entre violento y aburrido, corta la conversación (que ya había interrumpido una y otra vez con sus comentarios). Agudo e inquieto observador, no sabe «escuchar»; su voz monopoliza el discurso.

Ana María Navales recogió los rasgos esenciales del estilo del primer Umbral (9). Reseñaremos aquí sólo los caracteres más destacables en *Las Ninfas*.

---

(9) En el libro ya citado: la parte dedicada a los relatos de Umbral, pp. 213-290.

1) Adjetivación, muy profusa y heterogénea, agrupándose en parejas: «plurimembre y armónico, lascivo y sonrosado» (p. 175); en tríadas: «el músico alto, delgado y lorquiano» (p. 28); o en largas series: «don Agustín, fuerte, sano, sereno, dominante, seguro, plácido, sobrio, serio, lúcido como el otro Agustín» (p. 189). Con tendencia a entremezclar lo físico y lo espiritual y a subrayar los contrastes, así como a reflejar condensadamente el mundo de los sentidos.

2) Enumeración caótica, cuyo antecedente está en Valle-Inclán: «No había conseguido acerar ni acendrar mi alma mediante el laúd, el endecasílabo, la novia o el bigote» (pp. 12-13).

3) Anáfora: «como un lento desangramiento atardecido, como una humedad del tiempo más que del aire, como un llanto de las cenefas» (p. 9).

4) Consonancia, por ironía frente al modernismo, como en Valle: «las olas tipográficas y litográficas» (p. 89).

5) Sinestesias: «el café era una penumbra de humo y conversación»; «olía a pana, a anís, a mujer y a café con leche» (p. 130).

6) Otros recursos utilizados: la paradoja, la antítesis, la enumeración sinonímica, la dubitación, la comparación, la polisíndeton, etc. No nos detendremos en su análisis.

Mención aparte merece el esperpentismo de ciertos pasajes, como el de los ejercicios espirituales para ciegos o los juegos eróticos en la vinatería, y de ciertos recursos literarios, como la frase «espejos grandes donde se repetía el baile canalla de Carmencita María» (p. 130), emparentada, sin duda, con «el compás canalla de la música, las luces en el fondo de los espejos» *(Luces de bohemia)* (10). Como en Valle-Inclán, encontramos en *Las Ninfas* casos de animación: «un pellejo reventón de vino que con su vaga expresión de cerdo oscuro y borracho de orejas tiesas...» (p. 172); de cosificación: «él mismo, realmente, era un auténtico stradivarius» (p. 146); de personificación: «el cansancio escéptico de las escayolas» (p. 238, donde, un poco más adelante, esas escayolas incluso hablan); en fin, de animalización: «doña Victoria..., pájaro, elegante y frío» (p. 205). El aspecto de muñecos que llegan a adquirir los personajes esperpentizados logra efectos impresionantes como cuando describe el abrazo de las dos lesbianas así: «aquel solo cuerpo múltiple, aquella cosa obscena y grata» (p. 175). Hay mucho valleinclanismo (11) en esta

(10) Ramón del Valle-Inclán: *Luces de bohemia*, Clásicos Castellanos, 1973, p. 102 (escena IX).

(11) Tengo presente el estudio de Carlos Alvarez Sánchez, *Sondeo en «Luces de bohemia», primer esperpento de Valle-Inclán*, Universidad de Sevilla, 1976, aceptando su terminología.

obra, más allá de su juego de luces y sombras, de la fascinación de los espejos, de la sátira del modernismo, de la fusión de barriobajerismo y pedantería, de la adjetivación esdrújula y del culto a la plástica.

Otra presencia, no menos reconocible, se concreta en el empleo de la greguería, prodigada con un talento digno de Gómez de la Serna. Ejemplos: el violín de Empédocles es «como el ataúd de un pequeño príncipe persa muerto» (p. 159); don Agustín, al predicar, alzaba la mano «en el aire morado blandamente, como para dejar que se posase en ella el halcón del concepto, en una cetrería a lo divino» (p. 188); las campanas conventuales suenan a «tam-tams de la selva litúrgica» (p. 203), y el ascensor es presentado como «un sarcófago vertical en su jaulón de oro, que subía y bajaba solemnemente, interminablemente, llevando un viejo notario hacia los cielos o trayendo un político retirado a reconciliarse con su abrigo en el guardarropa» (p. 238).

Como contrapeso a la excesiva dosis discursiva, Umbral despliega en *Las Ninfas* toda la fascinante gama del mundo sensorial; digamos que acompaña su narración autobiográfica con una sinfonía de los sentidos.

El mejor representado es la vista, en especial los colores. No en vano el novelista ha dicho que, para él, la novela es «la primera de las artes plásticas» (12). Los colores se cargan de simbolismo. Sobre todo, el color rojo, claramente vinculado con lo erótico y lo que se juzga pecaminoso: la vinatería de Jesusita, escenario de los juegos amorosos de las tres ninfas, rebosa «humedad roja» y la blancura de sus cuerpos permite hablar de «pecado de nata y vino»; rojas son las bombillas de las tabernas de las meretrices; «roja» y «papal», la alcoba de la doña Nati; en el mercado, también lleno de sugestiones eróticas, domina lo rojizo; y la melena de Tati es «aquella llama roja»; con el fuego y el carmín se relacionan los besos de María Antonieta, y también el motivo del fuego sale a relucir en los ejercicios espirituales como alusión al pecado y al infierno.

Otros colores suelen aparecer en contraste: el azul, de la habitación familiar, con el sepia que se descubre en algunas partes de la pared (lo ideal desmentido por lo real de la vida cotidiana) o la blancura del cuerpo de Carmencita María sobre la negrura del lecho (el negro es dominante también en la descripción de la carbonería y en el retrato de Jesusita, calificada de «bruja», con su luto y su suciedad).

---

(12) Ana María Navales, *op. cit.*, p. 224.

Notemos también el predominio de escenas nocturnas, las sombras, las penumbras (casi siempre, en ambientes muy cargados) y las luces (faroles en las plazas, velas en casa de Empédocles y la luna que, lorquianamente, preside la entrega amorosa).

El olfato se presenta como forma más estrecha de contacto y como superior grado de comunicación. Esto es así con las dos obsesiones del protagonista: las mujeres y la literatura. La gradación está clara cuando leemos: «y se echaba a la calle a mirar a las mujeres, a hablar con las chicas, a olerlas» (p. 35). Y, ya al final, no le basta al narrador leer el periódico: «Lo olí, lo respiré» (p. 246). Cuando se trata de evocar un lugar o un ambiente, la apelación al olfato parece paso obligado: «olía a internado y a sopa» (p. 53); «olía a gato y a humedad» (p. 153). Como extremos de la gama de olores cabe señalar el perfume de María Antonieta durante su primer beso y la muchedumbre de olores putrefactos del mercado. Por fin, mencionemos el empleo figurado e irónico del término «olfato»: «olía a asignatura muerta» (p. 134); «familias olorosas a virtud» (p. 170). Y no hay que olvidar que la novela concluye con una percepción olfativa, aunque de más amplio significado: «El viejo, sabido e indeleble perfume de mi ciudad» (p. 248).

El tacto tiene escasa representación en el texto. De las manifestaciones amorosas sólo se da importancia a los besos —relacionándolos con el fuego—; toda la actividad sexual aparece invadida de colores, formas y aromas; lo que es verdaderamente táctil no se menciona o está aludido sinestésicamente; durante el beso, por ejemplo, la atención se desplaza a lo olfativo; antes de la cópula, lo más excitante parece ser la blancura corporal de la pareja, etc. Una sensación de repulsa táctil refleja el protagonista ante el padre Valiño: «me sobó mucho las manos» (p. 53). Con todo, dos sensaciones táctiles contrapuestas cobran singular relieve: la de asfixia y bochorno del retrete-infierno-pecado y la de frescor del río-iglesia-purificación. En las últimas páginas, esta última sensación resurge con fuerza: «Nos acariciamos con manos mojadas, frescas de brisa, olorosas de hierba» (p. 229). El tacto es, aunque provisional, una posible comunicación.

Muy distinto es el papel asignado al oído; lo auditivo juega en la novela un papel perturbador semejante al que Inman Fox señala en la segunda parte de *La voluntad*, de «Azorín» (13): las «músicas de pa tio» (p. 20) o el «bisbiseo de la viejas, de los curas y de los sacristanes» (p. 22); suelen ser ruidos que llegan de lejos y que implican, de algún modo, soledad o incomunicación: «el ladrido de un perro o el

(13) Inman Fox: Introducción a *La Voluntad*, Madrid, Clásicos Castalia, 1968, p. 34.

silbido de un tren» (p. 39); «en mi sueño goteaba el grifo del palanganero» (p. 215). Asociados a la sensación de frescor, hay sonidos que sí pueden resultar reconfortantes: «Los olivos y las encinas eran de metal verde a la luz de la luna y sonaban al viento como un mar litúrgico» (p. 210). De la música y su significación en la novela hablaremos de inmediato. Pero quizá lo más destacable, en el aspecto auditivo, sea el valor positivo que se concede al silencio: en el campo, en la iglesia, en la biblioteca, en los paseos nocturnos; silencio que parece propiciar la reflexión, la comunicación con uno mismo, toda vez que ésta es imposible con los demás, mientras que los ruidos —distancia— evidencian esa incomunicación.

El sentido del gusto no está representado directamente; cuando se habla de alimentos o de bebidas —raramente— se apela al olfato y éste absorbe cualidades propias del gusto: «olor espeso y ácido» (página 42).

Pero los efectos sensoriales más fascinantes son los que resultan de la mezcla y la trasposición: «Oí mi voz creo que en el espejo del armario» (p. 158).

Hay poderosos motivos para considerar que *Las Ninfas* es una «novela intelectual», y algunos de ellos quedan ya anotados más arriba (cerebralismo, vecindad con el género ensayístico, tendencia a la generalización). Dentro de ese grupo, podríamos encajarla en la «*Bildungsroman* o novela de desarrollo, que trata de la maduración intelectual, moral, espiritual o artística del joven protagonista» (14). Lo que es más: *Las Ninfas* contiene una rica y aparatosa carga cultural. Los nombres propios mencionados son legión: La Gioconda (página 10), la reina María José, Greta Garbo, los Romanoff (p. 11), el Partenón (p. 14), Platón, Narciso (p. 20), Marx, Shakespeare (p. 40), Anacreonte, Baudelaire, Virgilio, Garcilaso (p. 89) y muchísimos más. También escuelas, estilos y tendencias: gótico, escurialense (p. 26), naturalismo (p. 71), modernistas (p. 13), etc.

No obstante, más allá de la simple enumeración o de la cita nominal, siempre decorativa, destaca la «presencia» cultural en la narración, que es sistemática y eficaz; consiste en la superposición de mitos, temas e imágenes literarias o artísticas a situaciones importantes que se dan en la novela. Así, el protagonista se compara a sí mismo con Dante en el Infierno, asumiendo María Antonieta la misión de Beatriz (p. 74); en los talleres del periódico se siente «Pulgarcito en el bosque de las palabras» (p. 167), para acabar sintiéndose un en-

---

(14) Andrés Amorós. *Introducción a la novela contemporánea.* Madrid. Cátedra. 1974. tercera edición. p. 135.

driago besado por un hada (p. 216), y el beso de ella se asocia sucesivamente al cuento de la Bella Durmiente y a la venida del Paráclito. Por otro lado, Tati y Cristo-Teodorito aparecen asimilados a las figuras de Romeo y Julieta, Calixto y Melibea, los Amantes de Teruel, una pareja de mártires, cristianos primitivos y dos estatuas orantes de iglesia medieval. El portal en que se besan, decorado su techo con mediocres pinturas, pasa a denominarse «la Capilla Sixtina». Hay un afán irónico y desmitificador en estos préstamos tomados de la «cultura oficial» como apoyo descriptivo. Cuando se nos dice: «El padre Tagoro tenía el perfil apretado (un poco como el del Dante), pero sin nobleza» (p. 125), inmediatamente pensamos en la doña Micaela de *Luna de miel, luna de hiel,* de la cual Pérez de Ayala escribe que tenía «perfil aguileño y enjuto —muy parecido al del Dante—» (15). Pero la apoteosis de toda esa «presencia cultural» que señalamos llega en la secuencia de la iniciación erótica de Diótima en la alcoba de la doña Nati; primero se dice que el joven intelectual «no conocía mujer», frase de claro sabor bíblico; la habitación es «roja, papal, lujosa a primera vista» y posee «un aire pontificio»; el cuerpo de la mujerona es comparado con la «vieja piedra labrada por Miguel Angel», con «una lámina de Rubens con luces de catedral» y con «una Médicis, una Farnesio a una Sforza de poderosas ancas de amazona»; la escena sugiere a los testigos «presentaciones de niños en el templo, degollaciones de inocentes y orgías de Rubens con amorcillos», «circuncisiones de la antigüedad», «una talla lujuriosa y barroca de sillería de coro en una catedral» o, refiriéndose a los testigos del acto, «nobles y cardenales del Renacimiento asistiendo a las nupcias de un principito feble» (pp. 192-199).

Todo ello era pura apelación a la plástica, a la cultura y memoria visual del lector; presentar lo desconocido partiendo de lo conocido. La música, en cambio, como todo lo auditivo, aparece un poco al margen y muy poco apreciada. La fina sensibilidad de Urmbral no vibra, a juzgar por este libro, ante estímulos melódicos. Confiesa el protagonista su aburrimiento infantil en los conciertos y llega casi a identificar las buenas maneras con la sensibilidad musical en la escala burguesa de valores (pp. 148-149). El laúd del primo y el violín de Empédocles no interesan por sí mismos; son una prolongación de sus dueños y, en todo caso, su música es una barrera que acentúa la falta de comunicación. Las «músicas de patio» (p. 20), «canciones de moda» (p. 64) y «radios altas» (p. 192) son ruidos indiferentes o levemente molestos. El «baile canalla» (p. 130) supone algo

---

(15) Ramón Pérez de Ayala: *Luna de miel, luna de hiel,* Madrid, Alianza, 1973 2.ª edición, p. 22.

más: una visión degradada. La caricaturesca interpretación de la madre de María Antonieta, pescadera enriquecida, se sustenta, aparte de su afición al orujo y a las joyas, en su asiduidad a los conciertos de la orquesta local (todo un síntoma de ostentación de su reciente ascenso social: otra vez la música como juguete de la burguesía). En relación con este personaje y con el del primo surgen una serie de ironías acerca de la música descriptiva, de Rimsky-Korsakoff y de la pieza *El vuelo del moscardón*, como prototipos del gusto chabacano de los burgueses adocenados (pp. 71, 75 y ss.). La gran música está ausente. Unicamente hay un momento en la novela que parece reflejar emoción musical, durante la ceremonia de la profesión religiosa de Tati, con sus «coros de vírgenes que parecían naufragar en las aguas crecientes de un órgano o un armónium viejo y poderoso»; pero pronto entendemos que la emoción es bastante limitada, ya que todo se queda en un «cántico enorme, celestial y mediocre» (pp. 206-207).

En conclusión, *Las Ninfas* es un producto singular dentro del panorama de la novelística española contemporánea, y apunta a una de las salidas más válidas para el estancamiento socialrealista de la década anterior, aprovechando la experiencia de la llamada «generación del medio siglo» y de intentos posteriores, así como el ejemplo de algunos escritores norteamericanos. Muy especialmente le favorecen su personal estilo y su capacidad de ironía para cultivar el género. Constituye un caso diáfano de triunfo de la sociología sobre la psicología en la narrativa de hoy. Dentro de su generación, puede representar un serio intento de consolidar el tipo de «novela intelectual» con antecedentes como *La voluntad*, de «Azorín» —tantas veces impugnado por Umbral—, o *La pata de la raposa*, de Pérez de Ayala. Lo que diferenciaría a *Las Ninfas* frente a otras obras del género es, técnicamente, el contraste y la generalización, y, en cuanto al contenido, las dualidades libertad-expresión y naturaleza-convencionalismo.

La brillantez de tantas páginas, con todo, no debe ocultarnos las limitaciones del relato. A duras penas ha logrado Umbral una precaria unidad en la estructura de *Las Ninfas*. Pese a los hábiles recursos que hemos comentado, sigue dominando la visión fragmentaria. La serie de crónicas no cuaja totalmente en discurso novelesco. La carga intelectual. apenas mitigada por las referencias sensoriales, casi llega a ahogar la historia, que realmente es lo de menos (16). De ahí esa

---

(16) Ante la primera y más extensa versión de este trabajo, una carta amable y lúcida de Umbral —aparte de aconsejarnos que se relacione *Las Ninfas* con *Los males sagrados*, *Memorias de un niño de derechas* e incluso *Mortal y rosa*— defendía la novela reflexiva en nombre de Proust. También nuestro buen amigo el profesor Darío Villanueva llamó nuestra

morosidad, ese estatismo a ratos. Pero la validez del testimonio de una sociedad y de una época nos parece indiscutible.

Umbral, como Larra, como Quevedo, es incapaz de redondear una novela plena. Es, como ellos, escritor de retazos satíricos, de cuadros aislados pero reveladores; no arquitecto de equilibradas y bien conectadas narraciones. Como Quevedo y Larra, es cronista amargo con festiva apariencia. *Las Ninfas* tiene un aire de familia con la novela picaresca y, hasta cierto punto, viene a ser *El Buscón* de los años 40 escrito desde los 70; en efecto, el narrador-protagonista de nuestra novela tiene muchas cosas en común con Pablos: desarraigo familiar, sentimiento de vergüenza (al ser visto con la bolsa de la compra), ansia de ir a más («ser sublime sin interrupción» ahora), desengaños padecidos, descubrimiento de la vida, engañar y ser engañado y, sobre todo, la «fuga» final. Como procedimientos, la ironía y la caricatura, la paradoja o el juego de palabras. Recordemos, en fin, ese terrible aguafuerte del grupo de ciegos «con la boca anhelante, como si viesen por ella» (p. 126), auténtica pintura negra, en la línea del esperpento más cruel. Y, por supuesto, esa frialdad, ese distanciamiento al hablar de uno mismo y de los demás, ese despego de todos y de todo, esa helada falta de afectos y la sensación constante, de soledad, de incomunicación.

Sin embargo, creemos que el simple hecho de ponerse a escribir supone ya un acto de fe —o, mejor, de esperanza— en la posibilidad —aunque remota— de comunicación en los seres humanos. Sólo así se entiende esta afirmación de Francisco Umbral: «La literatura es el único reino donde nadie se muere nunca.»

JOSE ANGEL FERNANDEZ ROCA

Departamento de Literatura española
Colegio Universitario
LA CORUÑA

---

atención sobre el paso de un modo dramático a un modo musical en la novela contemporánea. A ambos, como al profesor José María Viña Liste por sus atinadas observaciones, nuestra gratitud.

NOTAS Y COMENTARIOS

Sección de notas

ROBERTO ARLT: LOS ESCRITOS DEL BUEN LADRON

«Quisiera violar algo. Violar el sentido común» (1).

Las tres primeras novelas del escritor argentino Roberto Arlt (1900-1942) acaban de ser publicadas en España (2). El hecho es importante, así como significativo su retraso, prueba de los límites y resonancias de una política cultural cuya norma —el aislamiento/reserva espiritual— perdona a duras penas a los escritores más visiblemente «consagrados» de la literatura latinoamericana. En el caso de Arlt (en rigor, desconsagrado) confluyen, por otra parte, los efectos de la crítica académica de su propio país, fiel al censo de errores gramaticales, como los «buenos» profesores de lengua en olor de esterilidad.

«Cuando se tiene algo que decir, se escribe en cualquier parte», decía Arlt en el prólogo a *Los lanzallamas* (p. 7). Y más adelante:

> «Crearemos nuestra literatura, no conversando continuamente de literatura, sino escribiendo en orgullosa soledad libros que encierran la violencia de un "cross" a la mandíbula. Sí, un libro tras otro, y "que los eunucos bufen"» (p. 9).

El objetivo de este trabajo no es realizar un análisis pormenorizado e individual de cada una de las novelas, sino anotar algunas conclusiones sobre ellas, apuntar sus vínculos con la literatura y la sociedad de su época, y su *vigencia* —entre profética y escalofriante—. Esta última noción incluye no sólo sus lecturas de autores europeos

(1) Roberto Arlt: *Los siete locos*, Barcelona, Bruguera, 1980, p. 110.

(2) *El juguete rabioso* (1926), *Los siete locos* (1929) y *Los lanzallamas* (1931). La primera fue editada en diciembre de 1979, con prólogo de Juan Carlos Onetti; las otras dos en 1980. Todas por Bruguera. Las próximas citas se identificarán por las siguientes siglas: *EJR*, *LSL*, *LL*, con la página a continuación y entre paréntesis.

y norteamericanos como Poe, sino también las coincidencias con autores más recientes. Mirta Arlt ha destacado, en el prólogo a *LSL*, y partiendo del concepto sartreano de la «ascesis de la abyección», la relación con Jean Genet (pp. 9 y ss.). Al menos como amplificación de la lectura de Roberto Arlt, sería incitante establecer los nexos con escritores como Pasolini o Allen Ginsberg, tomando como eje el problema de Dios, los ritos del poder y la autohumillación. Una obra puede estar aislada por diversas razones culturales, pero reaparece en lo que anticipa o en su capacidad de ser *transcrita*, aun sin haber sido leída. En tal sentido, la escritura es transmisión y transcripción; participa, como veremos, de las formas inconscientes del *robo*.

La ecléctica formación de Arlt, que incluía desde Baudelaire, Dostoievsky o Nietzsche hasta la literatura folletinesca, tiene su simétrico ideológico en el proyecto de sociedad secreta que, dirigidos por el Astrólogo, fundarán los locos. «A veces me inclino a creer que lo mejor que se puede hacer es preparar una ensalada rusa que ni Dios la entienda» *(LSL*, p. 48). No se sabe si la sociedad será bolchevique o fascista, y en su estructura entra el modelo del Ku-Klux-Klan y la organización celular de los partidos comunistas. Esta irónica fusión de ideologías coincide, desde el punto de vista social y político, con la crisis de las clases medias argentinas. Un hecho determinante: el golpe del 6 de septiembre de 1930 del general Uriburu, vendrá sustentado por los intereses de la oligarquía agroexportadora, la entrega al imperialismo británico, la presencia cada vez más fuerte de los Estados Unidos (3). Con ese golpe militar se abre la llamada década infame, que se extiende hasta 1943. Cuando haya elecciones en ese período se recuperará el viejo recurso del fraude electoral. Desde la perspectiva internacional, Arlt es contemporáneo de la primera guerra (aun desde una Argentina neutral), del triunfo de la Revolución rusa, del ascenso de Mussolini, del avance del nazismo, de la crisis del dólar en 1929.

Otros escritores contemporáneos responden de diversas maneras a esa misma situación: el ya citado Scalabrini Ortiz; Armando Discépolo (el *grotesco* en el teatro); Enrique Santos Discépolo (¿qué nexo hay entre el «siglo XX cambalache problemático y febril» y la «en-

---

(3) Un autor como Raúl Scalabrini Ortiz escribe *Política británica en el Río de la Plata*. Al mismo tiempo, en *El hombre que está solo y espera*, denuncia la «norteamericanización» de las costumbres. Roberto Arlt, a través del Astrólogo, dice (¿es esto profecía?): «Cuando llegué a la conclusión de que Morgan, Rockefeller y Ford eran por el poder que les confería el dinero algo así como dioses, me di cuenta que la revolución social sería imposible sobre la tierra porque un Rockefeller o un Morgan podían destruir con un solo gesto una raza, como usted en su jardín un nido de hormigas» *(LSL*, p. 153).

salada rusa» del Astrólogo?). Sin entrar en detalles, está la rígida y muchas veces falsa opción entre los grupos de Florida y Boedo (4), de los que Arlt se mantiene equidistante o, en todo caso, transita de una a otra «calle». Cabe destacar sus vínculos con autores como Roberto Mariani (definidamente boedista), Raúl González Tuñón, Leopoldo Marechal (de Florida).

La crisis en lo ideológico es —entre otros matices y niveles de análisis de la misma— exponente del fracaso histórico de las clases medias, a través de distintos momentos: el fugaz y hasta cierto punto ilusorio apogeo representado por el radicalismo yrigoyenista (1916-1922 y 1928-1930); el período intermedio del alvearismo, que quiebra el sentido revolucionario radical y coincide con el brillo de los «años locos» y el mito de Argentina como «granero del mundo» y país de «vacas gordas». La otra cara: el empobrecimiento de los sectores medios, la proximidad con la clase obrera y la frustración de los deseos de ascenso social. El protagonista de *EJR*, Silvio Astier, concluye que «nunca sería como ellos..., nunca viviría en una casa hermosa y tendría una novia de la aristocracia» (p. 105).

Junto con el juego de la ironía y el reflejo de la realidad inmediata bajo el tamiz de la disolución ideológica, hay un concepto en las novelas de Arlt, clave que explica otros, y que revela su conocimiento de Nietzsche. Silvio Astier tiene sobre una silla «las siguientes obras»: *Virgen y madre*, de Luis de Val; *Electrotécnica*, de Bahía, y un *Anticristo*, de Nietzsche» (p. 117). El registro burlón de lo filosófico (de la virgen al anticristo) y lo científico encierra, además, la ironía sobre la cultura como instrumento de la voluntad de dominio (robo, traición, asesinato), y es en este plano que se impone el concepto unificador y clave: la *mentira metafísica*. Ella será necesaria para conglomerar a los hombres de la sociedad secreta y, sobre todo, para conducir a las masas. Lo ideológico, en el estricto sentido de representación imaginaria y pseudocientífica de la realidad social, será soporte y cobertura del poder y sus «derechos»: el homicidio, el genocidio. Los gases asfixiantes estaban en la mente de los siete locos, y vinieron después.

Lo curioso es que la búsqueda de la mentira (la mística de la falsedad para la sociedad secreta), se conecta en Arlt con inquisiciones sobre el ser mismo de la novela y, en definitiva, sobre la razón de escribir. Cuando Erdosain recibe de Haffner, el Rufián Melancólico, el cheque que le permitirá saldar su estafa, el narrador precisa:

---

(4) Esquemáticamente se diferenciaban porque los primeros eran revolucionarios en estética, atentos a las novedades de las vanguardias europeas, y los segundos, de izquierda, daban mayor importancia a la revolución social que a la literaria.

«Erdosain recogió el cheque, y sin leerlo lo dobló en cuatro pliegos, guardándolo en su bolsillo. Todo había ocurrido en un minuto. El suceso era más absurdo que una novela, a pesar de ser él un hombre de carne y hueso.» *(LSL*, p. 54.)

El gesto de Haffner es interpretado como un «prodigio». Doble noción de realidad: Erdosain, *personaje*, es definido por el narrador como «hombre de carne y hueso». La construcción comparativa pareciera implicar, frente a la novela, la acepción coloquial del «novelero» (o «cuentero») como el inventor de mentiras, la ficción estricta. En última instancia, ¿qué son los dos términos de la comparación (suceso y novela), sino dos matices del absurdo?

Ese mismo vaivén entre la realidad del actor (de carne y hueso) y la excepcionalidad de la acción (prodigiosa) repercute, desde el punto de vista de la *historia* (la interior, novelesca; y la exterior, social), en el sentido aparente de la utopía que pregonan y matizan los locos. La utopía es, en verdad, su propio reverso: se dice en futuro —«organizaremos prostíbulos» (*LSL*, p. 158)— un suceso cuyo ámbito referencial pertenece al presente inmediato. En el soliloquio de Haffner antes de su «caída», se mezclan sus proyectos de negocios en Brasil o el de «industrializar el contrabando de cocaína», con la alusión a la Migdal, «ese gran centro de rufianes», «que tendría que ser exterminado en pleno» *(LL*, p. 73). Utopía que deja de serlo, ya que los *sueños* repiten lo que ya existe: hay que tener en cuenta que la Migdal fue una organización destinada al tráfico de blancas, eje de un escándalo en el que se vieron implicados funcionarios del gobierno argentino. Otro de los matices de la infamia de los años treinta.

La actividad creadora de ficción, llámese novela o poema, es parte (como medio y hasta como fin en sí mismo) de la tendencia humana a transformar el mundo que le toca vivir; al menos, a ponerlo en crisis y transmitir la tensión que el movimiento crítico supone. La miseria y las distintas formas de la degradación se expresan en la obra de Roberto Arlt por el antagonismo entre el propio estado (hambre o, genéricamente, los diversos espacios o «zonas» de la angustia) y el deseo de *trasladarse* a un espacio menos doloroso y sin conflictos. Ese espacio, sin embargo, admite grados, desde la mujer rubia y millonaria, el viaje, el modelo de hombre de industria (5), hasta el Rolls Royce y, cerrando el círculo, el prostíbulo (reverso del santuario). La idealización (por la mística, el fetichismo, el sueño de no-

(5) Dice el Astrólogo: «Hacerle ver a un hombre que es tan bello ser jefe de un alto horno como hermoso antes descubrir un continente. Mi político, mi alumno político en la sociedad será un hombre que pretenderá conquistar la felicidad mediante la industria» *(LSL*, pp. 54-55).

velita rosa) coincide con la sordidez, a través de autohumillaciones y crueldades, en que ambas tienden a *des-realizar* la vida. La utopía entonces existe en cuanto se niega a sí misma. Hay que inventar mentiras para poder vivir pero, simultáneamente, «la gente lo que necesita es plata... no sagradas verdades» *(LSL,* p. 34).

La pregunta sobre la función de la escritura se mezcla en Arlt con la certeza del desgarramiento. Para luchar contra él, se entrelazan respuestas incompletas, contradictorias, pero no antinómicas. Por un lado, el sueño con una mujer ideal e inalcanzable (pero en su propia condicción de «idea», degradada hasta lo cursi). Por otro, el deseo de *espectáculo* que subyace en la autoagresión, en el crimen individual y, en el grado más alto, en la masacre que produciría una atmósfera de gases asfixiantes sobre el Barrio Norte. Lo espectacular de la violencia, como hecho *de escritura,* no regida por un cuerpo ideológico preciso, vale en tanto amplifica la dimensión del *grito.* En el desajuste, en el desgarramiento (no exclusivo de Arlt, desde luego), que interrumpe el nexo entre palabras y vida material, «busco un poema», dice Silvio Astier, «que no encuentro, el poema de un cuerpo a quien la desesperación pobló súbitamente en su carne, de mil bocas grandiosas, de dos mil labios gritadores» *(EJR,* p. 106).

El deseo de transgredir por el robo (Silvio Astier), la estafa y el crimen (Erdosain), la falsificación (Enrique Irzubeta), el poder revolucionario, se articula con el sentido de la *invención,* que engloba todos esos aspectos y, fundamentalmente, el acto de escribir. Y si se trata de objetos de uso práctico, en los que se conjugan los adelantos científicos y técnicos, el hecho de inventar coincide con la escritura por el deseo de transformación: desde las medias con punteras y talón reforzado con caucho que Arlt patentó en 1934, hasta la culebrina de Silvio Astier, que le daba alegría por «la convicción de haber creado un peligro obediente y mortal» *(EJR,* p. 24), o la «rosa de cobre» de Erdosain, que hace las ilusiones de la familia Espila. Completando el circuito, inventor es también quien cumple función de lector: el narrador que recoge y comenta (lee) las confesiones de Erdosain, compagina ejemplos para falsificar y transgredir un universo deplorable.

A pesar del cinismo teórico de los «locos», ninguno participa de una condición estereotípica, ninguno es *malo* en grado sumo. Es el fracaso o su propio infierno el que los hace amables. Es, asimismo, su deseo de *violar,* por cualquier medio, *el sentido común:* o sea, el aburrimiento, la angustia por la ausencia de dinero y de dios, la pérdida, en suma, de relación con lo sagrado. En verdad, la zona donde lo sacro sería acuerdo religioso (consigo mismo y con los otros) está

ocupada —ahora— por otros ídolos: el coche de cualquier marca prestigiosa, la rubia, los millones, el viaje a Europa o a Hollywood, el vestido a la altura (nunca mejor dicho) de esas circunstancias, grotescas por lo inasequibles y, sobre todo, por su bastedad imaginativa. Así son los «Candidatos a millonarios», aquellos «zaparrastrosos inverosímiles, que relojean una máquina de diez mil para arriba y piensan si ésa es la marca que les conviene comprar, mientras estrujan en el bolsillo la única monedita que les servirá para almorzar y cenar en un bar automático» (6).

Dice Onetti que Arlt «nunca plagió a nadie; robó sin darse cuenta» *(EJR,* p. 14). En otra de las *Aguafuertes porteñas,* después de hablar del escritor como operario y de la inutilidad de los libros, acusa en primera persona del plural, calificando a los escritores de «desorientadores». La urgencia de escribir para comer, dice, los obliga a «macanear». Y concluye:

> «La gente recibe la mercadería y cree que es materia prima, cuando apenas se trata de una falsificación burda de otras falsificaciones, que también se inspiraron en falsificaciones» (7).

Detrás de lo hiperbólico de esta afirmación, está lo que Arlt deja entrever, aun desde la ironía o el descrédito: las ventajas de la falsificación. Uno de los bandidos románticos de *El juguete rabioso* es Enrique Irzubeta, que recibía «el edificante apodo de "el falsificador" (p. 20). Silvio manifiesta su admiración porque consigue falsificar, con tinta china y sangre, la bandera de Nicaragua, de tal manera que «el original no se distinguía de la copia» (p. 22).

¿Es verdad que Arlt no se daba cuenta? ¿A qué se debe entonces la mención, en las tres novelas que comentamos y en las *Aguafuertes,* de diferentes obras y autores? ¿Es producto del azar que uno de los primeros robos que realizan Silvio Astier y sus compañeros sea en una biblioteca, y que ese robo permita descubir los intereses literarios y científicos del narrador autobiográfico? ¿Y si la falsificación fuera también otro de los recursos para, paradójicamente, violar el sentido común de lo literario? Un cuento de Ricardo Piglia, llamado, precisamente, «Homenaje a Roberto Arlt», contesta a varias de las preguntas anteriores. Se trata de una obra de ficción narrativa y, al mismo tiempo, de reflexión sobre el hacer crítico. Reivindica la escritura como falsificación y, paralelamente, derrumba el mito de la originalidad en la creación literaria (8).

(6) En *Aguafuertes porteñas,* 2.ª ed., Buenos Aires, Losada, 1973, p. 155.
(7) En *idem ant.,* p. 184.
(8) En *Nombre falso,* Buenos Aires, siglo XXI, 1975.

Varios sentidos se entrecruzan alrededor del problema del robo. En «Filosofía del hombre que necesita ladrillos» (9), Arlt cita el principio de Proudhon de que «la propiedad es un robo», preocupado por los pequeños robos cotidianos de los pequeños propietarios, escrupulosos, vergonzantes. «El robo más audaz que puede hacer este honrado ciudadano consiste en dos chapas de cinc para cubrir el armazón del gallinero» (10). El otro extremo aparece explicado por el Rufián Melancólico:

> «Nosotros, los hombres del ambiente, tenemos a una, a dos mujeres; ellos, los industriales, a una multitud de seres humanos. ¿Cómo hay que llamarlos a esos hombres? ¿Y quién es más desalmado, el dueño de un prostíbulo o la sociedad de accionistas de una empresa?» *(LSL,* p. 62.)

El robo es, desde la perspectiva de Erdosain, una salida de la angustia. El personaje, además, se siente «un delincuente al margen de la cárcel» *(LSL,* p. 24). Robo, falsificación y crimen aparecen como recursos para descubrir un sentido a la vida, para encontrar en la *canalla* el «alma triste de las palabras», pues «eso es lo que interesa, reos» *(LL,* p. 284). El juego dual entre la tristeza y el poder explica que Silvio Astier concluya que no es un perverso, sino «un curioso de esta fuerza enorme que hay en mí» *(EJR,* p. 221).

Pero el superhombre se define en cualquiera de las novelas, paradójicamente, por la privación. Ese es su lado ridículo y hasta grotesco. La *hybris* prometeica no escapa o, mejor aún, encuentra su verdadero sentido en el camino de la humillación, amplificando el robo, que comenzó por una «idea chiquita». Porque se roba y se hacen «macanas». Y en la necesidad del robo se encuentra la tendencia al dios que anda oculto en cada uno de los hombres. ¿Cómo descubrir el propio rostro? ¿Cómo dilucidar una identidad próxima y a la vez ajena?

«Indudablemente, en la vida, los rostros significan poca cosa» *(LSL,* p. 47).

Bellos o monstruosos (en todo caso, la belleza se manifiesta como un estereotipo publicitario), el hombre que busca sus rostros o máscaras, vive el presente, pero repite o participa de lo milenario. Como hecho fatal o como emulación de los grandes (santos/bandidos) de otras épocas. Silvio Astier confiesa: «Hace un momento me pareció que lo que había hecho estaba previsto hace diez mil años» *(EJR,*

---

(9) *Aguafuertes porteñas,* p. 30.

(10) *Idem ant*

p. 220). Erdosain siente que «héroes de todas las épocas sobrevivían en él. Ulises, Demetrio, Aníbal, Loyola, Napoleón, Lenin, Mussolini...» *(LSL,* p. 276). Esto afecta, inclusive, la concepción de los personajes de la novela, variantes o matices diversos de un personaje único. En su diálogo con Hipólita, el Astrólogo afirma: «Yo, Erdosain, el Buscador de Oro, el Rufián Melancólico, Barsut, todos somos iguales» y, poco después, «creo que Erdosain vive por muchos hombres simultáneamente» *(LL,* pp. 26-27).

La tensión, inevitable, está en que esa ubicuidad enaltece (santo, héroe o prostituta), pero no supera la conciencia de la propia insignificancia: «de cada grado que se compone el círculo del horizonte (ahora él es el centro del mundo) le llega una certificación de su pequeñez infinita» *(LL,* pp. 38-39). El afán de respuesta, «¿qué alma le contestará?» *(LL,* p. 39), hace a los medios para lograrla indiferentes, se anulan en su indiferenciación ética.

(Derrumbados los dogmas, agotadas las contravenciones, el individuo que puebla las obras de Arlt sufre por la falta de escalas valorativas que sirvan de sustitutos o, acaso, eviten el aburrimiento.)

El robo, entonces, es medio de encuentro con otras almas. Y en este sentido, el robo, como la mentira, tiene carácter metafísico. ¿Dónde está el límite que deslinda las acciones de los caracteres? «Sé que existo así, como negación» *(LSL,* p. 94). Erdosain existe en el movimiento que va del ser al dejar de ser, en la *extravagancia:* ex ladrón, ex cobrador de impuestos, criminal y víctima, frente a sí mismo y a los otros literal y alegóricamente mutilados, traidor, nostálgico del amor, cruel, ateo y religioso. No hay distancia entre el crimen y la plegaria, y por eso «a Dios habría que torturarlo» *(LL,* p. 70). Función semejante cumple la relación complementaria entre Barsut, que dispara sobre Bromberg, y el farmacéutico Ergueta, «arrodillado sobre una alfombra de hojas secas» *(LL,* p. 308).

El robo es, además, revelación de una constante de la vida cotidiana: cómo los hombres se devoran unos a otros. Este hecho es visto por Arlt desde una doble perspectiva: como síntoma existencial y social. Los varios grados de la mutilación (el robo diario de un pedazo del otro) abarcan los rasgos animalizados de los personajes («pupilas grises como las de un pez», *LSL,* p. 21), la humillación física de Erdosain («a medida que pasaban los minutos su espalda se arqueaba más», *LSL,* p. 22), Erdosain e Hipólita, ambos tristes como leprosos *(LSL,* p. 213 y p. 238). Finalmente, y entre otros aspectos, la imagen desdoblada y complementaria que va de la castración del

Astrólogo a las palabras de Erdosain al Rufián Melancólico: «No somos hombres, sino sexos que arrastran un pedazo de hombre» *(LL*, p. 57).

El Rufián reivindica a los ciegos y a los locos, como situados fuera de una sociedad de antropófagos. Sabemos que están, de antemano, condenados al fracaso. Esos «modelos» son también seres mutilados: pérdida de un sentido o de la razón. Por si eso fuera poco, la trágica ventaja de un ciego o de un loco es que se apartan de los ruidos e imágenes de la realidad, como lo haría «un encalabozado» *(LL*, p. 77). La cárcel es su ámbito propio, confundida con el mundo. Y si no devoran a nadie, según sigue explicando el Rufián, se debe a su condición de mutilados. Excluidos, como leprosos; aburridos y ajenos, como las ostras *(LL*, p. 76).

Si los hombres han perdido a Dios, o Dios ha muerto, o el aburrimiento cósmico es tal que incluye a Dios, el Diablo y a los hombres, haría falta (repitamos) reproducir el robo mítico de Prometeo. Pero el mito, en un siglo de guerras, miseria, gases asfixiantes y hornos crematorios, se revierte y adquiere la dimensión de la catástrofe. Prometeo es el que vive peligrosamente, el que mide la revolución por la magnitud de los fusilamientos que ordena o ejecuta, pues su superhumanidad crece en relación proporcional directa a los muertos que acumula. Cuanto más solo, mejor. También en el caso de los superhombres, Arlt usa la óptica de la privación, sobre todo en su acercamiento al presente inmediato: así el Mayor cita a un político que declaraba: «Para gobernar un pueblo no se necesitan más aptitudes que las de un capataz de estancia» *(LSL*, p. 170). En otro caso, la ironía acerca del superhombre se enmascara bajo la referencia a un aparente contrario de la privación: la armonía de los opuestos. Así ocurre cuando el Astrólogo exalta el «hermafroditismo psíquico del superhombre», que «es perfecto en su perfecta soledad sin deseos. Está más allá del hombre» *(LL*, p. 88).

A través de los distintos retratos de las novelas, el cuerpo, próximo y a la vez terriblemente ajeno, está signado por lo grotesco. Por citar sólo un ejemplo más, de Ergueta destacan «su cara amarilla», «sus ojos saltones, su gruesa nariz ganchuda, las mejillas fláccidas y el labio inferior casi colgante», que «le daban la apariencia de un cretino» *(LSL*, p. 30). Están también los personajes cuyos epítetos designan un defecto físico: Hipólita, la Coja bíblica, o la Bizca, víctima de una ceremonia de sadismo conyugal, finalmente asesinada por Erdosain. Lo *monstruoso* se repite en gestos, rasgos físicos y actitudes. La belleza en todas sus formas ha sido desterrada. Uno de sus

aspectos, la poesía, es aludido irónicamente cuando Erdosain dice que «al niño le atrae la poesía de la guerra» *(LL,* p. 218).

Arlt o su máscara: Erdosain, es como el Pedro de la pieza teatral *El fabricante de fantasmas,* que se pregunta: «¿Es posible que yo sea el fabricante de estos monstruos?», frente al Jorobado, la Ciega, la Coja, la Prostituta. La Coja, por su parte, se rebela contra el autor y le censura sus «crímenes mentales» (11). Estos personajes, según declaraciones del propio Arlt, están prefigurados en *Los siete locos* y *El jorobadito* (de 1933), y «son una reminiscencia de mi recorrido por los museos españoles. Goya, Durero y Bruheguel *(sic)* el Viejo... (12).

Los cuerpos deformados manifiestan el mal, la degradación, las zonas de la angustia, el aburrimiento, la sexualidad insatisfecha o aniquilada. Estos grotescos, estos personajes-muñecos ligan a Roberto Arlt con el expresionismo: basta recordar el desconocido, vestido para la guerra, que llega ante Erdosain con una careta antigás, semejante al Cristo de George Grosz *(LL,* pp. 213 y ss.).

En *El juguete rabioso* la narración es en primera persona: Silvio Astier cuenta sus memorias. En las otras dos novelas, el narrador es *cronista* que recoge las confidencias del protagonista Erdosain. Es, además, comentador que, por el recurso de las notas a pie de página, puede aludir a tiempos y circunstancias diferentes, así como a declaraciones de otros personajes, actores y/o testigos de los hechos. En algún momento, como en *Los lanzallamas,* el «comentador» relaciona las palabras de Erdosain sobre la guerra con unas noticias de China aparecidas en diarios franceses «a la hora de cerrarse la edición de este libro» (p. 227). Es el método del distanciamiento de quien compara la «verdad» de la ficción con la periodística. El autor de las *Aguafuertes porteñas,* por su parte, se presenta como «cronista meditabundo y aburrido» (13).

Como muchos escritores argentinos antes y después de él, Arlt se dedicaba a la tarea periodística, aparte de su actividad como narrador y autor de teatro. Esta interrelación entre literatura y periodismo tiene una tradición importante que señalan autores como José S. Alvarez (Fray Mocho), Roberto Payró, Last Reason, Benito Lynch y Félix Lima. La elección de personajes populares y el uso del lenguaje

(11) «El fabricante de fantasmas», en *Teatro completo,* I, presentación por Mirta Arlt, Buenos Aires, Schapire, 1968, pp. 162-163. *Cf. LSL,* p. 94: «¡Qué lista! ¡Qué colección! El capitán, Elsa, Barsut, el Hombre de Cabeza de Jabalí, el Astrólogo, el Rufián, Ergueta. ¡Qué lista! ¿De dónde habrán salido tantos monstruos?»

(12) En diario *El Mundo* (7-X-1936), cit. por Gostautas, Stasys: *Buenos Aires y Arlt (Dostoievsky, Martínez Estrada y Scalabrini Ortiz),* Madrid, Insula, 1977, p. 121.

(13) «El origen de algunas palabras de nuestro léxico popular», *Aguafuertes porteñas,* página 40.

coloquial otorgan a las novelas de Arlt su vigor y son útiles también para cumplir con su inquietud de *violar* las convenciones en el campo del lenguaje. Onetti ha dicho que Arlt ha traducido Dostoievsky al lunfardo. Y es posible. Pero más allá de las fuentes que Arlt «traduce» y en las que se nutre, está la lucha por defender el propio idioma, aunque a veces entrecomille con pudor algunos términos del lunfardo. El poder del lenguaje coloquial es fundamental instrumento en su búsqueda de «dos mil labios gritadores».

Una de las *Aguafuertes porteñas*, «El idioma de los argentinos», es una carta dirigida a Monner Sans, de la Academia Argentina de Letras, donde explicita su posición frente al problema del lenguaje y contra la rigidez de la norma lingüística:

> «Los pueblos bestias se perpetúan en su idioma, como que, no teniendo ideas nuevas que expresar, no necesitan palabras nuevas o giros extraños; pero, en cambio, los pueblos que, como el nuestro, están en una continua evolución, sacan palabras de todos los ángulos, palabras que indignan a los profesores.»

Más adelante, se irrita por «todos los macaneos filológicos y gramaticales de un señor Cejador y Frauca, Benot y toda la pandilla polvorienta y malhumorada de ratones de biblioteca...» (14).

Del lado de los personajes que Arlt elige, esos que se deslizan de una clase a otra, los ladrones, las prostitutas, «los estafadores, los desdichados, los asesinos, los fraudulentos», más allá de su rol concreto, está la representación del propio absurdo humano, la abyección y la búsqueda de una vía trascendente (religiosa o no). Ocurre que varias respuestas surgen como medios de la trascendencia: Dios y el deseo de poder, a través del dinero, el sexo y la crueldad, los asesinatos mesiánicos. La cultura, en cualquiera de esos casos, puede actuar como instrumento, fundamento y hasta como cosmético (social y del cuerpo). Por ejemplo: «El Club de los Caballeros de la Media Noche» debe contar, según la propuesta de Enrique, «con una biblioteca de obras científicas para que sus cofrades puedan robar y matar de acuerdo a los más modernos procedimientos industriales» (*EJR*, p. 39); la sociedad de los siete locos implica una minoría ilustrada y una gran mayoría analfabeta, y dirige su mensaje a las juventudes, «más estúpidas y entusiastas» (*LSL*, p. 157); finalmente, Hipólita decide estudiar antes de iniciarse como prostituta, porque «la cultura era un disfraz que avaloraba a la mercadería» (*LSL*, p. 229). Grados y modos de la falsificación.

El revés de la trama es que se está condenado a la impotencia.

---

(14) Ed. cit., pp. 142-143.

No hay fuego sagrado que robar, y nuestros propios homicidios cotidianos nos delatan. Lo incitante en las novelas de Roberto Arlt es que supera el primer nivel de aproximación a los personajes (su marginalidad) y, vía hiperbólica mediante y a pesar de ella, los naturaliza. Con esto no sólo nos hace cómplices, sino que advierte los rasgos de nuestra criminalidad latente. Erdosain es, en definitiva, según las palabras del narrador, un «visionario a la orilla de un callejón mental» *(LL,* p. 196). Más aún: para el Astrólogo, representa «la humanidad que sufre, soñando, con el cuerpo hundido hasta los sobacos en el barro» *(LL,* p. 86).

Los personajes se alejan de sus sueños, o los pierden difinitivamente, y se lamentan porque perder un sueño es «casi como perder una fortuna» *(LSL,* p. 107). Silvio Astier quiere ser un caballero-bandido, para «estrangular corregidores libidinosos», enderezar entuertos, proteger viudas, ser amado por singulares doncellas *(EJR,* p. 20). El Buscador de Oro, paralelamente, cree posible establecer «una aristocracia bandida» *(LSL,* p. 186). Más cerca de lo humano, y en cierta medida *fuera* de una descarnada filosofía del triunfo

> («¿Sabe usted cuántos asesinatos cuesta el triunfo de un Lenin o de un Mussolini? A la gente no le interesa eso. ¿Por qué no le interesa? Porque Lenin y Mussolini triunfaron. Eso es lo esencial, lo que justifica toda causa injusta o justa.» *LSL,* p. 148.)

está ese bandidaje romántico en el que se incluyen los ladrones, capaces —según Arlt— de contar «historias maravillosas», protagonistas también de la admiración de Raúl González Tuñón. Son ellos, acaso, los *verdaderos* autores de la ficción escrita (y valga la paradoja), de esta falsificación de falsificaciones, como hubiera dicho Roberto Arlt. La escritura sería entonces un inmenso latrocinio de vidas humanas, muy a pesar de los Ladrones Mayúsculos, burócratas del espíritu y de la letra.

El escritor-buen ladrón es el que caza, roba y pide a gritos, el poseedor de los dos mil labios gritadores, el que *adora* la vida, a pesar de pesimismos así: «así como era imposible transmutar el plomo en oro, así era imposible transformar el alma del hombre *(LSL,* páginas 236-237). Quizá baste con la inquietud como paso hacia la tan deseada transmutación, y los ladrones sean esos escritores, *inocentes como animales, y canallas como cristianos* (R. González Tuñón), que falsifican con sangre y tinta china; esos escritores que, afortunadamente, aman la belleza y detestan la descomposición. Como Arlt: soñando con Rocambole, o con cualquier otro cristo reo.—*MARIO MERLINO.* *(Plaza de España, 9, 7.° izquierda. Madrid-13).*

ARLT Y LA VANGUARDIA ARGENTINA

En una prolongada discusión, varios actores de *Respiración artificial* (Pomaire, 1980), inteligente novela del joven argentino Ricardo Piglia, alegan sus respectivos puntos de vista acerca de valores y lineamientos de la literatura de dicho país, y, en especial, del lugar que en ella ocuparían Roberto Arlt y Jorge Luis Borges. Uno de ellos, Emilio Renzi, afirma que con la muerte de Arlt «se terminó la literatura moderna en la Argentina» y define a Borges como «el mejor escritor argentino del siglo XIX» (1). El juicio requiere aclaraciones y él mismo Piglia, quien lo reivindica como propio, las ha dado; no tanto en esa novela, pero sí en alguna conferencia, en algún artículo. Quisiera establecer aquí mi posición frente a ese planteo.

Por un lado lo comparto, no dudo de que Arlt señala un derrotero de vanguardia mucho más ancho que el aportado por los martinfierristas (2) en conjunto y por el criollismo de Güiraldes y Borges en particular. Pero no avalo el elegante gesto con que Piglia se desembaraza del autor de *Ficciones*, poniéndolo al otro lado de la frontera del siglo pasado, como «un tipo de la generación del 80 que ha leído a Paul Valéry» (3); ni creo que Arlt haya desaparecido sin dejar descendencia. Lo primero, porque la retórica borgeana presupone la existencia del vanguardismo europeo de la primera posguerra, incluido su aporte al ultraísmo español y su traslación al Río de la Plata en 1921. Lo segundo, en tanto que la muerte de Arlt coincida, poco más o menos, con el surgimiento literario de Juan Carlos Onetti. Un escritor nacido en Montevideo, es cierto, pero colaborador de periódicos y revistas argentinas desde la década de los treinta y radicado luego en Buenos Aires durante períodos claves de su vida y de su producción. De todos modos, es la modernidad o novedad de Arlt lo que quisiera precisar, haciendo hincapié, principalmente, en su labor de novelista, recopilada, con excepción de *El amor brujo* (1932), por la edición que motiva esta nota.

Nada mejor que confrontar, en principio, la narrativa de Arlt con lo escrito por aquellas dos figuras estelares del vanguardismo argentino de la década de los veinte ya mencionados: Ricardo Güiraldes y Jorge L. Borges. En un poema de este último hallo opiniones al respecto que, creo, pueden orientarnos:

---

(1) Piglia, Ricardo: *Respiración artificial*. Buenos Aires, Pomaire, 1980, p. 161.

(2) La denominación deriva de la principal revista de vanguardia argentina, *Martín Fierro*, dirigida en sus dos épocas (la primera de 1919; la segunda de 1924-1927) por Evar Méndez.

(3) Piglia, Ricardo: *Ibidem*.

Nos creíamos desterrados a un tiempo exhausto,
El tiempo en el que nada puede ocurrir.
El universo, el trágico universo, no estaba aquí
Y fuerza era buscarlo en los ayeres,
Yo tramaba una humilde mitología de tapias y cuchillos
Y Ricardo pensaba en sus reseros.
No sabíamos que el porvenir encerraba el rayo,
No presentimos el oprobio, el incendio y la tremenda noche de la Alianza;
Nada nos dijo que la historia argentina echaría a andar por las calles (4).

Ante todo, porque el autor reconoce el propósito manifiesto de fundar el signo literario sobre la base de mitos como principal presupuesto estético suyo y de su amigo allá por los años veinte. En efecto, Güiraldes recogió en *Don Segundo Sombra* (1926) el mito gauchesco y lo reelaboró a su manera, según he intentado probar en alguna otra oportunidad. Y Borges intentó, simultáneamente, mitificar el paisaje arrabalero en un comienzo y la figura del compadre más tarde. Testimonio de aquello son sus libros iniciales de poemas: *Fervor de Buenos Aires* (1923) y *Luna de enfrente* (1925); de lo otro, su viñeta *Leyenda policial* (*Martín Fierro*, 23 época, a. 4, núm. 38, febrero de 1927), que adopta un sesgo más narrativo en *Hombre de las orillas* (*Crítica*, revista multicolor de los sábados, a. 1, núm. 6, septiembre de 1933) y el título definitivo de *Hombre de la esquina rosada* en la primera edición de *Historia universal de la infamia* (Tor, 1935).

Esa concepción de la literatura tenía sus raíces en un representativo sector de la producción literaria europea de este siglo, fenómeno sobre el cual no puedo extenderme ahora, pero al que hice alusión más detallada en *Julio Cortázar frente a Borges y el grupo de la revista «Sur»*, publicado en esta misma revista. Lo cual implica otra prueba de que es muy forzado considerar a Borges, fundamentalmente por razones temáticas, como hace Piglia, mero epígono del siglo XIX. Me interesa más aquí detenerme a mostrar cómo señala el autor de *El jorobadito*, ante tal elección, otro camino. Para hacerlo, retomo los citados versos de Borges, porque en ellos se deja constancia de que cierto proceso político-social argentino posterior, concretamente el peronismo, entre 1946-1955, habría desbaratado dicha tentativa mítica, imponiendo a los escritores la urgencia de definirse frente a la historia. Roberto Arlt no necesitó esperar tanto. Precisamente lo nuevo y avanzado de su literatura residió, a mi juicio, en su capacidad para darle consistencia estética a la crisis de la conciencia pequeño-burguesa, urbana y bonaerense, a fines de la década de los veinte, al mismo tiempo que Borges y Güiraldes (*Don Segundo*

---

(4) Borges, Jorge L.: «Mil novecientos veintitantos», poema incluido en *El otro, el mismo* y en *Obra poética*, Buenos Aires, Emecé, 1964, p. 208.

Sombra aparece el mismo año que *El jugete rabioso)* andaban a la caza de arquetipos de perfiles míticos que congelaran una imagen estereotipada del malevo (Borges) o reafirmaran valores de la mentalidad terrateniente (Güiraldes) (4a).

Arlt cumplió su cometido mediante una peculiar síntesis artística, como suele ocurrir con los grandes escritores de los países marginales, en la que confluyeron la admiración por Fedor Dostoievsky y algunos otros escritores rusos; su aprovechamiento de recursos propios del expresionismo y del grotesco europeos, y su rechazo de la cosmovisión popular vigente en los sainetes y en las letras de tango. El primer aspecto es ampliamente aceptado, sin que ninguno de los trabajos críticos sobre este escritor —hay varios respetables— (5) lo haya pormenorizado. Tal vez porque resulta muy obvia la incidencia sobre sus relatos del autor de *Humillados y ofendidos*, para mencionar el título de Dostoievsky más afín con el temple anímico que atribuye generalmente a sus personajes Roberto Arlt. El segundo podría aprovechar estudios acerca de los orígenes y desenvolvimiento del grotesco teatral italiano, desde *La máscara y el rostro* (1916), de Luigi Chiarelli, así como los numerosos ensayos dedicados a precisar los rasgos del estilo expresionista, cuya matriz plástica y germánica se extendió en seguida a otras artes y literaturas. También debería contemplarse en qué medida, dentro de la escena argentina, había surgido, ya a comienzos de este siglo, un movimiento que despojaba al sainete de lo más exterior y pintoresquista, para suplantarlo por tensiones dramáticas sumamente distorsionadoras. Es lo que apunta en Carlos M. Pacheco, autor de *Los disfrazados*, *La ribera* y *El diablo en el conventillo*, entre otros títulos, y se confirma luego con Armando Discépolo y Defilippis Novoa. Sus personajes síntoma (véase *Teoría del género chico criollo*, Buenos Aires, Eudeba, 1974, de Susana Marco, Abel Posadas, Marta Speroni y Griselda Vignolo) desenmarascan el optimismo voluntarista de las clases medias al reconocer sus propias contradicciones y frustraciones. Con ellos se cierra un importante período de la literatura popular argentina, liderado por saineteros y letristas de tango, quienes habían sabido plasmar una coherente reivindicación del hogar proletario a través de la idealización de madres y hermanitas, para contraponerla a las nefastas consecuencias que una política económica dependiente, la insensibi-

---

(4a) Cfr. Eduardo Romano: «Análisis de "Don Segundo Sombra"», en *Enciclopedia Literaria*, núm. 8, CEDAL, Buenos Aires, 1967, e *Introducción y notas a «Don Segundo Sombra»*, Colihue, Hachette, Buenos Aires, 1978.

(5) Por ejemplo Masotta, Oscar: *Sexo y traición en Roberto Arlt*. Buenos Aires, Jorge Alvarez, 1965; Maldavsky, David: *Las crisis en la narrativa de Roberto Arlt*. Buenos Aires, Escuela, 1968; Guerrero, Diana: *Roberto Arlt, el habitante solitario*. Buenos Aires, Granica, 1972.

lidad social e inmoralidad del grupo dirigente ocasionaban a la comunidad. Honestidad, decencia, abnegación y sacrificio, habían servido de diques contra los que explotaban a los operarios en las fábricas, a los inquilinos en los conventillos y a cientos de pobres mujeres en los lenocinios «legales». Eso explica que el presidente radical Hipólito Yrigoyen opusiera la austeridad de la Causa a la sensualidad del Régimen conservador durante su primera presidencia (1916-1922). Sin embargo, la fe popular en una política y una ética moralista se debilita en los años siguientes y sufre su definitivo colapso con el golpe militar de 1930. Roberto Arlt es el lúcido cronista de dicha crisis, que es la de toda una forma de conciencia social.

Las tres novelas incluidas en este volumen así lo prueban. Y aunque sólo las dos últimas guardan una continuidad argumental, es factible realizar una lectura unitaria de ellas a partir de ciertos presupuestos. Precisamente uno de tales presupuestos consistiría en el despliegue de todas las antinomias con que sus actores desertan del orden burgués. Así, por ejemplo, tanto Silvio Astier como Erdosain, ejes protagónicos, oponen actos delictivos (el robo, el desfalco), por una parte, y curiosas invenciones (el contador automático de estrellas; la rosa metalizada; la tintorería para perros, por otra, al trabajo sistemático, esforzado, paciente, alentado por su grupo social de pertenencia. Descubren que la complacencia en el mal es un buen modo de eludir la mediocridad y el sometimiento por temor al pecado en que fueron educados. Entonces contra el engaño, la mala fe, las falsas promesas y los injustos acomodos se rebelan, pero negándolos con otros actos destructivos: Silvio intenta prender fuego a la librería en que trabaja; arroja un fósforo encendido sobre un mendigo o denuncia a su compinche el Rengo. Esos actos malévolos les provocan siempre un gran placer, una sensación de rara plenitud e incluso de omnipotencia. Lo que varía en todo caso de su primera novela a las otras dos es el paradigma olímpico: *El juguete rabioso* se trata de Rocambole, el héroe folletinesco, acorde con la condición adolescente del protagonista; en las otras, Erdosain admira al Astrólogo y se incorpora a su organización clandestina, a la cual no le interesan las ideas, sino la potencia conductora de los grandes líderes políticos, sean ellos Mussolini o Lenín. El contraste subyacente entre la mezquindad, el ahorro y las estrecheces cotidianos que rigen la vida de la pequeña burguesía, y el goce desmedido o el despilfarro de los delincuentes, es el sustrato de una importante zona del discurso arltiano en que a las metáforas que señalan retracción, encogimiento o inercia, podemos enfrentarles otras que

sugieren, por lo contrario, dilatación, expansión o entusiasmo activo. Si las primeras están asociadas con los momentos en que sus actores dicen experimentar angustia, sentirse apresados en bloques plúmbeos y subterráneos o en rarificadas atmósferas de pecera, las otras sobrevienen, con sus estallidos liberadores, en aquellos pasajes donde pueden «actuar» sobre los demás y perjudicarlos impunemente. Cuando Silvio es eliminado de la escuela de aeronáutica, se refugia en un estrecho cuarto de pensión y sueña que «se elevaban por todas partes cubos de portland» asediándolo. En cambio, una vez detenido el Rengo, le confiesa al ingeniero Vitri que la vida parece ahora habérsele ensanchado: «A veces me parece que tengo un alma tan grande como la iglesia de Flores... y me dan ganas de reír, de salir a la calle y pegarle puñetazos amistosos a la gente...» (6).

Para completar lo anterior, cuyo detallado análisis no puedo efectuar aquí, diré que a la juiciosa vida pública y al modelo de correcto ciudadano burgués contrapone Arlt las organizaciones para delinquir: el Club de los Caballeros de la Medianoche en *El juguete rabioso;* la célula matriz de la revolución anticapitalista con que delira el Astrólogo en *Los siete locos* y su continuación. Así como, en otro plano, su lenguaje abigarrado, indiferente a los ideales de escritura correcta y elegante, o su asimilación del lunfardo, del léxico folletinesco de las traducciones baratas, lo sindican también como un escritor revolucionario. No hemos llegado aún, sin embargo, a lo que considero el meollo de su novedad. Para encontrarlo, podemos partir de los demoledores ataques que contra el capitalismo y su civilización, centrada en el dinero, en la explotación de unos seres por otros, en la violencia despojadora y represiva, encontramos dentro de sus novelas. Incluso es dable señalar, de la primera a la última, un ahondamiento del asunto. En *El juguete rabioso* tal vez insiste demasiado en el carácter demoníaco y deshumanizador del capital, mientras que en algunos pasajes de la segunda novela y sobre todo en *Los lanzallamas* extiende sus consideraciones a la política imperialista norteamericana en América Latina y a la expansión destructora del colonialismo inglés por diversas zonas periféricas del planeta:

> «Cuando era chico pensaba en las tierras extrañas donde los hombres tienen color de tierra y llevan collares de dientes de caimán. Esas tierras ya no existen. Todas las costas del mundo están ocupadas por hombres feroces que con auxilio de cañones y ametralladoras instalan factorías y queman vivos a los pobres indígenas que se resisten a sus latrocinios» (7).

---

(6) Arlt, Roberto: *El juguete rabioso.* Buenos Aires, Losada, 1958, pp. 151-152.
(7) Arlt, Roberto: *Los lanzallamas.* Buenos Aires, Claridad, 1931, p. 163.

Sobre esa claridad conceptual se asienta un permanente y complejo sistema de traslaciones semánticas, centradas sobre todo en las descripciones. Las mismas otorgan a sus textos una ambientación extraña, fantasmagórica, alucinante, que desorienta a los lectores habituados al ilusionismo «realista», a la manera de las técnicas brechtianas de extrañamiento (no es casual, ambos estuvieron ligados de alguna manera, en algún momento, al expresionismo). Dos breves muestras de ese clima escenográfico, tomadas de su primera novela:

> «Afuera, sobre la sonrosada cresta de un muro, resplandecía en lo celeste un fúlgido tetragrama de plata» (8).
>
> «Trajinábamos silenciosos y nuestras sombras agigantadas movíanse en el cielorraso y sobre el piso de la habitación, desmesuradas por la penumbra que ensombrecía los ángulos» (9).

El vocabulario o el enfoque elegidos son los responsables del efecto rarificador, que aumenta cuando se trata de visiones, alucinaciones o sueños. La elección del suburbio como paisaje no significa para Arlt, como para el Borges de sus primeros poemarios, una coartada desde donde evocar nostalgiosamente lo que sobrevivía de «la gran aldea» en esa zona híbrida entre la pampa y la urbe pujante. En Arlt predominan los componentes industriales, pero yuxtapuestos por lo común con algún elemento que testimonia la cercanía del campo, ya sea «el mugido de las vacas en el tambo» o «el cacareo de un gallo afónico». Sin embargo, al sobrepasar las zonas descriptivas, el vocabulario con connotaciones mecánicas y técnicas se derrama como una gran mancha y contamina los campos de la naturaleza, la moral, el cuerpo, etc. Esto se advierte mejor en las otras dos novelas, donde van precisándose, además, las consecuencias nocivas del anárquico crecimiento industrial sobre el medio ecológico local:

> «Y sin embargo, todo continuaba lo mismo: el sol lucía allá en los campos; habíamos dejado atrás los frigoríficos, las fábricas de estearina y jabón, las fundiciones de vidrio, los bretes con el vacuno oliendo los postes, las avenidas a pavimentar con sus llanuras manchadas de yeso y de surcos. Y ahora comenzaba, traspuesto Lanús, el siniestro espectáculo de Remedios de Escalada, monstruosos talleres de ladrillo rojo y sus bocazas negras, bajo cuyos arcos maniobraban las locomotoras, y a lo lejos, en las entrevías, se veían cuadrillas de desdichados, apaleando grava o transportando durmientes.

---

(8) Arlt, Roberto: *El juguete rabioso, ibidem*, p. 48.

(9) *Ibidem*, p. 35.

> Más allá, entre una raquítica vegetación de plátanos intoxicados por el hollín y los hedores de petróleo, cruzaba la senda oblicua de los chalets rojos para los empleados de la empresa, con sus jardincitos minúsculos, sus persianas ennegrecidas por el humo y los caminos sembrados de escoria y carbonilla» (10).

La ciudad se convierte así en un lugar inhabitable, en el que cualquier elemento natural está dañado, inficionado por la mecanización.

Quizá lo dicho hasta aquí haga suponer a algunos que Arlt añoraba una vuelta del hombre a la naturaleza. Recordemos. al respecto, cómo se explaya Hipólita contra las aberraciones de una vida rural centrada en el afán de lucrar y en la ausencia de solidaridad en *Los lanzallamas,* lo cual no evita que otros actores (Haffner, Erdosain, Ergueta) insistan en oponer la vida provinciana a la ciudadana en otros pasajes de la misma novela. Más bien corresponde concluir que estos últimos se aferran a una supuesta naturaleza impoluta, como suelen aferrarse a misticismos espiritualistas dada su impotencia para afrontar formas de existencia integrada. En otros términos, la escisión irresoluta campo/ciudad puede ser leída como complementaria de la dualidad alma/cuerpo en que se debaten Erdosain y los otros «locos». La angustia que les provoca tal desdoblamiento, verbalizada y metaforizada reiteradamente en las tres novelas, es una de las pautas incuestionables que constituyen al autor en un punto de partida sin parangón de la literatura moderna, nueva o de vanguardia, como quiera llamársela, en la Argentina, e incluso en el más vasto escenario de las letras latinoamericanas.—*EDUARDO ROMANO (Cochabamba 1750 5.°-F. 1148 Buenos Aires).*

---

(10) Arlt, Roberto: *Los siete locos*, Buenos Aires, Futuro, 1950, p. 112.

(11) Al comienzo de la novela, cuando le dice al Astrólogo: «Era una vida bestial la de esa gente. Vea... del campo me acuerdo el amanecer, las primeras horas después de almorzar y el anochecer. Son tres terribles momentos de ese campo nuestro, que tiene una línea de ferrocarril cruzándolo, hombres con bombachas parados frente a un almacén de ladrillos coloraoos y automóviles Ford haciendo línea a lo largo de la fachada de una cooperativa.

El Astrólogo asiente con la cabeza, sonriendo de la precisión con que la muchacha roja evoca la llanura habitada por hombres codiciosos.

Me acuerdo..., en todas partes y en todas las casas se hablaba de dinero. Ese campo era un pedazo de la provincia de Buenos Aires, pero qué importa. Allí esos hombres y esas mujeres, hijos de italianos, de alemanes, de españoles, de rusos o de turcos, hablaban de dinero. Parecía que desde criaturas estaban acostumbrados a oír hablar del dinero. A juzgar los hombres y sus pasiones, todos sus sentimientos los con.rolaba una sed de dinero. Jamás hablaban de la pasión sin asociarla al dinero. Juzgaban los casamientos y los noviazgos por el número de hectáreas que sumaban tales casamientos, por los quintales de trigo que duplicaban esos matrimonios, y yo, perdida entre ellos, sentía que mi vida agonizaba precozmente, pero que cuando vivía en el más incierto de los presentes de la ciudad. ¡Oh!, y era inútil querer escaparse a la fatalidad del campo.»

EL PRIMER ENCUENTRO DE ROMEO Y JULIETA

El baile se ha abierto y Romeo toma la mano de Julieta. Se va a iniciar entre los dos la más bella conversación poética de todo Shakespeare, y el soneto como broche diagonal será el símbolo. Desde ese *takes Juliet's hand* (1) hasta la segunda repetición de *kissing her* ha habido un progreso que es preciso analizar para saber el significado oculto de estas líneas. Romeo inicia su actuación con *If I prophane with my unworthiest hand*, donde ya se establece un ritmo religioso que contrapone el tema de la «profanación» con el de la «indignidad». Romeo intenta tocar ese *holy shrine*, busca un lugar donde reposar, que no es la mano de Julieta, sino un preámbulo a los labios que como peregrinos buscan un beso, y en su cuarteto ha establecido las normas psicológicas de un comportamiento, que pueden ser las siguientes:

1. Derivación de su cuerpo hacia *my hand my lips*.
2. Sentimiento de culpa de que profanar ese santuario será pecado.
3. El tema del peregrino y la reliquia. El beso añorado como «fetiche».
4. *Tender kiss* como meta de lo que hacen *two blushing pilgrims*.

Esta disposición de elementos nos hace observar en Romeo un apoyo en la simbología religiosa *(holy shrine, pilgrim...)* que lleva como consecuencia una vinculación de esa función hacia la progresión mano-labios-beso. Estamos ante un sutil *oximoron* donde las cosas mueven el movimiento pendular de los pensamientos, y hasta el tono de hipótesis con el que Romeo se expresa lleva a la necesidad de «fin-

---

(1) Hemos seguido en este trabajo la mejor edición de la obra y que es la siguiente: *Romeo and Juliet*, by William Shakespeare (New Penguin Shakespeare). Edited by T. J. B. Spencer. Harmondsworth, Penguin Books, 1973 (1967), 295 pp.

> *In this duet Romeo and Juliet speak a sonnet, which is concluded by their kissing. They begin another sonnet (lines 107-110), but Juliet half-breaks it with «You kiss by th'book», and then they are interrupted by the Nurse (line 111).*
> *The artificial rhymed verse here provides a kind of music to accompany the meeting. It has a somewhat indefinite seriousness of metaphor which is perfectly appropriate, for the audience can give their full attention to the lovers, without having too much concern with what they say. The religious phraseology («holy shrine, sin, pilgrims, devotion, saints, holy palmers, prayer, faith, trespass») gives a strong elevation to the dialogue. But although on one level it is artificial in tone, yet at the same time the whole thing is delicious verbal fencing, in which Romeo smoothly makes his masculine audacity acceptable and Juliet gives femenine replies which restrain him without stopping him (op. cit.,* pp. 198-199).

Esta valiosa opinión del genial profesor inglés se refiere a las líneas 93-106, y nos coloca de manera admirable en la atmósfera estética del encuentro. Sus opiniones sobre *pilgrim* son del todo reveladoras, y deben consultarse.

girse peregrino» y hacer así un auténtico progreso moral. Pero frente al *rough touch* se opone el *tender kiss*, que son dos versiones de una alegoría gestual que ha pasado el nivel de la tautología al hacer de los labios unos peregrinos, y convertir de ese modo la relación afectiva en la veneración a una estatua, y que por cierto aparecerá al final de la obra, cuando Romeo descubra el «cadáver» de su amada.

Estamos ante un juego de apariencia y realidad que Romeo ha iniciado tendiéndole a Julieta varias «trampas semánticas», que ella deberá resolver. El tema del *riddle* —que nos remite a *Cymbeline*, *Macbeth* o *The Merchant of Venice*— surge con firmeza. Julieta todavía no ha respondido, pero una pregunta está uniéndose a la música y la danza, sus palabras serán muy reveladoras. *Good pilgrim* es el saludo que le dedica y la frase *For saints have hands that pilgrim's hands do touch* es la colocación del plano de la santidad en el del amor. Lo divino «toca» lo humano, y mano contra mano es un beso religioso; esa respuesta recoge el reto lanzado por Romeo y añade nuevas claves. Ambos han cubierto su cuarteto con un juego *this/kiss*, que es el ejemplo más obvio de que se está consiguiendo un programa común de retórica. Un nuevo diálogo se acerca, que tendrá tres «sagradas conversaciones» cubriendo los tercetos restantes. El primero se abrirá con una pregunta; el segundo, con un juego bellísimo, que va desde *prayer* hasta *des pair*, y el último, con la gran advertencia que se hace Romeo a sí mismo: *Sin from my lips?*, que es el cierre de esta ceremonia de sublime belleza. El soneto se ha trenzado entre los enamorados y se abre como un método donde engarzar una acción afectiva.

Surge el problema, ya que este encuentro tiene raíces mucho más misteriosas y crípticas que no es posible llegar a entender de una primera lectura. Este juego entre distintos nombres debe entenderse como un ejercicio retórico que coloque el afecto en el lugar que le corresponda, dejándonos así prueba de que existe una correlación entre palabras y actos. Tal modo de acercarnos al texto nos llevaría a entender este soneto como una necesidad escénica que Shakespeare hubo de precisar para así hacer de Romeo y Julieta dos portadores de la excelsa forma lírica italiana, que ya en *Astrophel and Stella* daba ocasión a Sidney para alcanzar metas memorables. El texto analizado surge como un saludo y también como una declaración de amor, es la relación funcional entre mano y labio un progreso que se hace en un ámbito de afectos donde Romeo se ha integrado y que nos remite a otra obra de nuestro dramaturgo que, en parte, ocurre en Verona. En *Two Gentlemen of Verona* la amistad entre Valentín y Protheus tiene algo de la relación de Romeo con Mercutio en cuanto a «desdoblamiento del ideal romántico del amor», o como muy bien opina M. A. Co-

nejero: «Valentine está viendo más allá del cuerpo de Silvia. Aboga por una unión de las almas, en un eterno abrazo espiritual. Con Silvia volvemos a tener el ejemplo de una mujer que no es mujer. Una mujer que es diosa, que es *midons*, que casi no existe o no existe en absoluto» (2), idea que nos remite al tema de la «veneración distante», que Romeo ha iniciado al convertirse en peregrino en el ritual de amor hacia Julieta. Los puntos centrales de la declaración de amor acaban de establecerse.

Aunque no ignoramos las tramas dialogales en los *Sonnets* (3), debemos, sin embargo, advertir que este encuentro entre ambos jóvenes de familias implacablemente distantes significa que sólo a través de la disciplina de un soneto es posible empezar una *vita nuova*. Como muy bien analiza J. W. Lever en su importante *The Elizabet han Love Sonnet* (4), nos hallamos ante una forma donde el tema del *friend's fault* surge como cláusula de ese ritmo críptico entre *hand* y *kiss*. Hay un ausente que nos remite a otro momento del texto —las muertes de Mercutio y Thybalt—, que serán después la versión brutal del *fatum*. Admitir que Romeo llame a su amor *dear saint* nos coloca ante momentos de Sidney, y colocar tal saludo en un contexto donde se menciona simbólicamente el tema de *Pigmalion (saints do not move)* nos está dando ocasión a vislumbrar una lejana referencia a Hermione en *The Winter's Tale*. La clave se nos muestra como necesidad, y estamos ante un soneto que, además de darnos dos referencias dialogales, nos coloca también en el límite de la expresividad narrativa del amor: compartir un espacio textual y hacer de motivo de metáfora. Rezo y sexo se hermanan para dejar evidencia de un ritmo de misteriosos matices. El arcano-Romeo se trenza en el territorio-Julieta, produciendo un *complaint* que se desvanece en su misma función dialogal. El soneto se inserta en un acto y se realiza en el teatro.

Estas palabras producen su propósito. La clave de *And palm to palm is holy palmer's kiss* se alza con un valor emblemático, para fundir lo opuesto en una reconciliación difícil, puesto que avanzamos

---

(2) *Shakespeare: Orden y caos*, por Manuel Angel Conejero. Valencia, Fernando Torres, 1975, p. 53.

(3) La atmósfera de *Romeo and Juliet* tiene mucho de la melancolía de los Sonnets. Una opinión de Irving Ribner puede aclarar este punto:

> *We first meet Romeo assuming the conventional role of the melancholy lover, playing a game of courting a Capulet girl who he knows can never accede to his suit. This is the boy Romeo, not yet ready to face the responsabilities of life, unaware of the real sorrows which are the lot o man, but playing with a make-believe sorrow which he enjoys to the fullest. We usually think that at his first sight of Juliet he abandons this childish pose and experiences true love.*

Patterns in Shakespearean Tragedy, by Irving Ribner. London, Mthuen, 1960, p. 29.

(4) *The Elizabethan Love Sonnet*, by J. W. Lever. London, Methuen, 1978 (1956), pp. 209-235.

hacia *Thus from my lips by thine my sin is purged* que nos colocaría en una difícil posición de compromiso entre gracia y pecado, que Shakespeare utiliza como preámbulo de una teología demasiado incluida en la pragmática. En ese sentido deberíamos pensar que estamos asistiendo a una «diatriba» contra Mercutio y hasta meditar esta opinión de Harry Levin: *Mercutio's interpretation of dreams, running counter to Romeo's premonitions, is naturalistic, not to say Freudian; Queen Mab operates through fantasies of wish-fulfillment, bringing love to lovers, fees to lawyers and tithe-pigs to parsons; the moral is that desires can be mischievous* (5). Este modo de incluir la fantasía en el deseo sexual surge en el soneto estudiado de modo obvio. Las voces de Romeo y Julieta nos ofrecen el diálogo-soneto como prueba de que era necesario que saliera de esos moldes tan estrictos que Spencer, Sidney y Daniel le habían impuesto. Surge el asombro de encontrar un soneto recitado, hecho motivo de *praxis* y hasta colocado en un ámbito de correspondencia entre la belleza y el momento de danza; los aires de la música se entrelazan con esa disposición del *pilgrim* por hacer de ese momento algo más que un momento de declaración amorosa. Romeo quiere hablar en forma de soneto, está dispuesto a romper las barreras del diálogo convencional para dejar pruebas de un orden mucho más estricto.

Se consigue así la «fiesta moral» que ya hemos estudiado en *Shakespeare y la política* (6). Entramos en un trenzado de palabras que nos deparan la «imagen subconsciente» que esos enamorados están exhibiendo. Del modelo de la *devotion* se pasa al *prayer* sin ningún obstáculo y así se establece en un macrotexto; pensamos ahora en las ideas que Van Dijk puede tener en ese ámbito narrativo (7), la norma de actuación de los «condenados a muerte», la forma expresiva de quienes saben que la gran frase que viene poco después de este texto será pronunciada por Romeo: *Whay is her mother?,* y que nos lleva al tema de la «ausencia de la madre», que desde pronto Julieta ostenta en su «educación sentimental», llevada a cabo por la *nurse.* Contraponemos de este modo el plano del deseo con el de la familia; Julieta está vigilada por la *nurse,* que a su vez intenta dominar a la madre, casada con un *senex amans* que sugiere toda una motivación de relaciones del tex-

(5) *Shakespeare and the Revolution of the Times,* by Harry Levin. New York, Oxford University Press, 1976, p. 113.

(6) *Shakespeare y la política,* por Cándido Pérez Gállego. Madrid, Narcea, 1971, pp. 17-25.

(7) Estas ideas nos llevarían a la consideración global de texto para extraer de él sus características. Imaginar que *devotion, kiss* o *hand* puedan ser a la vez elementos *generadores* de una dinámica sintáctica, por ejemplo, así como datos alegóricos donde desarrollar una teoría. Tal acepción lleva a una pragmática y hasta a una teoría de la información del conjunto estudiado. Seguimos recomendando: *Essays on Semilinguistics and Verbal Art,* by William O. Hendricks. The Hague, Mouton, 173, 210 pp.

to en sus más íntimas relaciones conversacionales. Esos *lips that they must use in prayer* son como la prueba de una tensión entre la voz y la oración que se orienta hacia ámbitos mucho más dispersos de comunicación, lugares donde la personalidad de Julieta queda enclavada como un testimonio de «lo que tenemos que decir para conseguir lo deseado» en su resultado obvio. Esos dos besos que acompañan el soneto son el testimonio de que el soneto sirve para algo.

En su interesante estudio opina sobre el amor en los *Sonnets* de este modo F. Turner: *The Shakespearean lover sees his beloved as the archetype of beauty, and workships him like a divine being. Not «worship» as the courtly lovers would have meant it; but in the sense that we feel sometimes when we have seen something in another person to which we could go down on our knees* (8). Esta idea hemos de colocarla junto a la de la «destrucción» del amor romántico de Rosaline y la conquista de este nuevo punto de belleza que es Julieta. El soneto se alza entonces como un preámbulo a una serie de intervenciones del *fatum* en la vida. Las 330 líneas que Romeo y Julieta comparten a lo largo del texto se hacen símbolo de un predominio de lo afectivo sobre lo actuativo pese a que las figuras de Thybalt y Mercutio sean como ejemplos del desdén amoroso y la fogosa violencia; ese núcleo que ambos representan viene uniendo las líneas perdidas del drama, y el hecho de que el centro de toda la obra sea la muerte de Mercutio y Thybalt nos lleva a la sospecha de que Shakespeare daba a ese momento un interés básico. Las escenas de errores se suceden con las de evidencia, y se compone así una sinfonía de vaivenes emocionales de la más alta sensibilidad.

El soneto estudiado queda como emblema. Esta *devotion* antes aludida es una forma de ser de Julieta que le puede llevar hacia tocar las manos de lo sagrado —del peregrino—, y así unirse a un aspecto místico de su existencia que le aleje de esa tensión que

---

(8) *Shakespeare and the Nature of Time*, by Frederick Turner. Oxford. At the Clarendon Press, 1971, p. 22.

Esta idea debemos contraponerla con la imagen de la historia — tal pretonde ofrecer *Romeo and Juliet*— en Shakespeare y advertir como observa Ricardo Sola:

> Shakespeare utiliza la Historia como base material do un recorrido cuyo objeto es sembrar en las conciencias el convencimiento de que la duda y la rebelión deben terminar frente al auténtico monarca. Hal no debe ser por más tiempo el hijo de un usurpador sino el hijo de la Justicia y el orden que no se eligo sino que está presente.

Poder y Pueblo en Shakespeare, por Ricardo Sola.

Soria: *Revista de Investigación*, 1979, tomo III, núm. 1, p. 17.

Esta idea nos llevaria a aproximar el personaje Falstaff como educador del pueblo del mismo modo que la *nurse* en la obra que analizamos.

su primo Thybalt está creando. El hecho de fundir la espiritualidad con el amor nos señala la versión petrarquista de muchos momentos que sir Thomas Wyatt ya intuye. La forma de la inmovilidad *(saints do not move)* nos hace ver en Julieta una mezcla de adoradora de las estatuas —una especie de complemento de Leontes— que coloque lo religioso en un ámbito de falta de dinamismo; así entablamos un diálogo entre lo sagrado y lo amoroso desde una perspectiva abiertamente lírica, donde la imagen del *good pilgrim* sea la clave de ese saludo con el que Julieta recibe a su enamorado.

Colocamos entonces el tema del pecado en el ámbito de un complejo de culpa que se prefigura en el ambiente, y hasta debemos sospechar que hay un uso dialogal de los elementos rituales místicos para así configurar una «oración» donde cada palabra sirva para alcanzar la meta deseada. Ese modo de hacer de *despair* un elemento revelador nos hace entrever en el soneto un tinte de pesimismo que sólo Atrophel podría entender, pero aquí no hay Stella, sino una gozosa partícipe de un ardiente deseo que hace del verso un modo de «purgar». Esta *catharsis* de la literatura que nos llevaron a Stephen Gosson está muy en la línea de una visión constructora de mitos que ya en *Venus and Adonis* surge de manera evidente. Estamos construyendo un cauce de la acción lírica en el contexto donde se realiza, y con ello obtenemos una imagen del soneto como «oración» que se extiende entre distintos momentos afectivos; los niveles de amor y pasión surgen de modo evidente.

Meditemos en este encuentro. Ellos no saben quiénes son; no tienen la menor idea de que son de casas enemigas. Advirtamos que están actuando fuera de esa norma de enemistad que el dios Euarcus pretende evitar. Ellos son dos comportamientos no sujetos al rencor, pese a que Romeo está siendo observado por Thybalt con odio. El encuentro es literatura: se abre como un saludo de retórica muy estricta y se compone de un ritmo donde los dos primeros cuartetos son resultado de una «toma de contacto con la realidad», de la que Tillyard nos puede dar ideas precisas (9). Romeo insinúa la necesidad del beso de modo simbólico, y Julieta remite el diálogo al plano de la santidad, como queriendo alejarse de lo deseado; en este contexto se insinúa, ya desde ahora, la imposibilidad de alcanzar las metas deseadas, la dificultad de pasar de un ámbito de deseo a otro de «contacto». Los *pilgrims* se están moviendo en un recinto de abierta ambigüedad y el tema del pecado se va a

---

(9) *Shakespeare's Las: Piays*, by E. M. W. Tillyard. London, Chatto and Windus, 1962, 85 pp. La idea de recuperar lo perdido, que nos señala esa búsqueda de una nueva realidad, está presente lo mismo en Romeo y Julieta como en Ferdinand y Miranda. Ambos padres están en guerra. Colocar aquí Florizel y Perdita sería del todo adecuado.

hacer ejemplo claro de cómo estamos ante una moral neoplatónica que tiene muy clara la norma petrarquista de *transgresio*.

El *dear saint* que es Julieta no debemos confundirlo con el *sweet boy* o *lovely boy* de los *Sonnets*, sino que se comporta de una manera dulce y armónica como muy pocas heroínas en Shakespeare. Estamos ante un primero y fatal encuentro, y desde este soneto la situación se hará cada vez más difícil, como si Shakespeare nos insinuara que el amor durará de domingo a jueves por la noche, y que esa madre joven que Julieta soporta será la enemiga de esa necesidad de cariño que tiene ella y que se ve simbólicamente cubierta por Susana, la hija «perdida» de la *nurse*, que se convierte en «hermana críptica». Las referencias en este punto a *Twelfth Night* serían obvias, y el hecho de que la *nurse* sea más madre que Lady Capulet, advertencia de que nos movemos en una obra donde el deseo busca los seres complementarios. La misma forma de hablar nos denota una *sacra conversatione*, donde la religiosidad debe convertir unos datos espirituales en una «acción beatífica». Se besan como peregrinos, imitan una forma de actuación ritual que les impide ser lo que son, y hasta conocer los límites de su capacidad de tragedia; el soneto como *complaint* se proyecta en un marco donde la *praxis* sea su razón de ser más inmediata, dejándosenos así prueba concreta de una armonía de elementos que va desde el cuerpo hacia el alma. La insinuante presencia de la necesidad de *touch* es como una advertencia a un orden de frustración que pesa en el ambiente, ya que la *nurse* está observando la escena, y hasta la interrumpe, para así dejar manifiesto que hay un patrocinio de los mayores en este destino de la juventud que surge impetuoso.

El encuentro tiene su clave: pasar de la santidad al erotismo, adentrar dos desconocidos en la esencia cómplice de su ser. Romper con la nostalgia y con la familia, escapar del «peregrinaje» una vez que se ha utilizado como metáfora previa necesaria para compensar el desdén de Mercutio por el amor romántico. En *Shakespeare's Early Tragedies* así lo observa Nicholas Brooke: *Queen Mab is infinitely small, trivial, insignificant, malicious and contemptible (however gossamer-charming); Phaethon's chariot is the Sun, its region the whole sky, vast, and in its regular motion, irresistible. We «don't» resist Queen Mab, for although she may seem charmingly fanciful, she in fact represents everyman's common fantasy life; we «can't» resist the Sun-god (through the unimaginative may never feel his force)* (10). Esta idea nos lleva a que el soneto objeto de nuestro análisis es como una réplica a Mercutio, y hasta propone

---

(10) *Shakespeare's Early Tragedies*, by Nicholas Brooke. London, Methuen, 1968, p. 85.

un nuevo modo de entrar en el «santuario» del amor desde una nueva mitología. Cuerpo y alma sugieren una nueva versión de la sensualidad, donde muy concretamente se rinda homenaje a la unión física que el amor necesita, y donde el temor no es sino una cláusula de distancia simbólica.

El centro del soneto es la vigilancia: Lady Capulet, Nurse y Thybalt. Este es el triángulo que observa el texto, y de aquí que la opinión de Wolfgang Clemen (11), dando a la «segunda madre» de Julieta un valor revelador es muy acertada; ella es la que rompe ese sueño de romanticismo del soneto —mezcla de idealismo y familiaridad— para «raptarla» a su «santuario» personal, dándonos prueba de que la pregunta posterior de Romeo: *What is her mother?* encierra todo un valor críptico, ya que se la hace a quien «la quiere como una madre». Se convierte, de ese modo, *holy shrine* en *holy palmers,* lo que nos coloca en un nivel de analogías convergentes que hacen de este encuentro más un ritual de culto al amor que a una *iniciatio.* Romeo, en su idealismo juvenil, ve en Julieta el centro de toda una actividad de pensamiento amoroso, donde «cambiar los objetos» sea una prueba de que un ámbito de fetiches verbales y nominales se acaba de inaugurar, dejando así prueba concreta de que estamos ante un macrotexto donde podíamos entrar desde modelos analíticos.

El hecho de que el soneto sirva para *actuar* nos deja prueba concreta de que estamos en una pragmática que Shakespeare, de modo inconsciente, usó. En ese plano convergen la llegada del comportamiento de los héroes y su situación social, uniéndose en un marco donde «lo que les ocurre a Romeo y Julieta» será una respuesta a la incitación de un medio que está actuando como «sujeto». Este modo de análisis, que nos remite a Petofi, tendría en nuestra *Sintaxis social* (12) una muestra clara de empleo de las unidades lingüísticas en creación de niveles mínimos de actuación. La relación entre el proyecto dialogal y la respuesta retórica sería motivo de muy profundo análisis y nos sacaría del tema.

Recapitulando, tenemos que admitir que este primer encuentro entre los enamorados se produce en la *literatura* en el más estricto marco del soneto en la disciplina de unos cuartetos y tercetos y un ritmo implacable; es un modo de empezar el amor demasiado «poético», que nos da la sensación de que ya desde este arranque estamos ante un modelo críptico de comportamiento. Ese *dear saint*

---

(11) *The Development of Shakespeare's Imagery,* by Wolfgang Clemen. London, Methuen, 1977 (1951), pp. 63-73.

(12) *Sintaxis Social,* por Cándido Pérez Gállego. Madrid, Fundamentos, 1977, pp. 63-108.

puede ser él o ella, pero en todo caso es un modo de salir del texto para volver a él tras un tránsito por los más dilatados rincones de la *devotion*, que ya desde Wyatt viene ostentado las más evidentes pruebas de inclusión de la melancolía en la acción. Romeo y Julieta nos dan ejemplo de someterse a la norma del «amor imposible». Sus primeras palabras no muestran libertad, sino obediencia al *fatum*. El soneto impone su tiranía y no permite que ese recital que se realiza no tenga su castigo. El *holy shrine* se convertirá en lugar de destrucción, y Romeo terminará precisamente en el sepulcro de los Caputelos como «ritual necesario» para que dos familias enemistadas de Verona vuelvan a la paz. Julieta, quitándose la vida con un puñal, será el ejemplo de que el *holy palmer's kiss* tiene como meta la *vita nuova*. El pecado ha sido redimido, y la muerte de ambos, bajo la forma de suicidio, tiene como finalidad hacer de la ceremonia del amor un preámbulo a la fatalidad. Ambos, sin saberlo, son peregrinos de su propio destino.—*CANDIDO PEREZ GALLEGO (Doctor Cerrada, 10, 1.º, ZARAGOZA).*

EL ORIGEN DEL ENSAYO HISPANICO Y EL GENERO EPISTOLAR

Ningún género literario ha sido tan debatido y analizado como el ensayo y, sin embargo, carecemos todavía de un estudio sistemático sobre este género tan típicamente hispano por lo que tiene de flexibilidad, de actitud crítica y de reflexión personal. En el desarrollo del ensayo hispánico, los críticos consideran como hitos importantes las cartas y señalan entre otras: las *Epístolas familiares* de Antonio de Guevara, las *Cartas eruditas y curiosas* de Feijoo, las *Cartas marruecas* de Cadalso y las *Cartas finlandesas* de Ganivet. ¿Qué relación existe entre carta y ensayo? ¿Qué debe el nacimiento del ensayo al género epistolar?

Se ha dicho que la carta, en su forma antigua, es un estado preliminar del ensayo; que la carta es un «género menor» que mantiene, sin embargo, las notas características del ensayo y que lo configuran, trazando su camino definitivo. En nuestro trabajo intentamos profundizar en esta relación de carta-ensayo; sus puntos de contacto y sus diferencias.

Escribir es cobrar conciencia de nosotros; escribir cartas nace de la necesidad humana de comunicarse con otra persona por escrito.

Pero la carta, dice Salinas, es terreno resbaladizo, porque al tener que servirse inevitablemente del lenguaje, puede deslizarse al otro lado de las fronteras de lo privativo sin que el autor se dé cuenta apenas y convertirse en intención literaria (1). Es en este nivel de intención literaria, que no está reñido con la espontaneidad, en el que nos vamos a mover.

En la Edad Media, por necesidades administrativas de las cancillerías reales y eclesiásticas, surgen los *Ars Dictaminis*, los cuales son modelo de composición y buen estilo. El humanista del Renacimiento, a diferencia del dictador medieval, vivifica los esquemas fijos y las figuras preestablecidas con su propia cultura clásica. En el siglo XV escribir cartas era un medio de darse a conocer como hombre culto y moderno. La carta mantenía en comunicación a la república europea de las letras. El hombre renacentista abierto a la comunicación como única forma de vivir y de conocerse a sí mismo, encontró en la carta el vehículo difusor de sus ideas y el ejercicio retórico y personal que le permitía a la vez situarse en su mundo y exteriorizarse para los demás como para sí (2).

El género epistolar renacentista puede decirse que comenzó cuando Petrarca encontró en 1345 en la biblioteca de la catedral de Verona las epístolas *Ad Atticum, Ad Brutum, Ad Quintium*, de Cicerón. Cicerón se convierte en su amigo confidente con el que conversa por escrito. Petrarca vuelca en sus cartas su lucha interna dejando correr el pensamiento libremente. Escribir cartas era para él «el *solliero dello spirito*». En 1559 las publica bajo el título de *Epístolas familiares*, las cuales se convierten desde ese momento en modelo de carta renacentista. Escritas en latín, imitan al mundo clásico y contienen, junto a su sabiduría, el latir íntimo del escritor.

A lo largo del siglo XV fue aumentando la tendencia de escribir cartas, no sólo entre los secretarios, sino entre los profanos, que buscaban así incorporarse al movimiento humanista. Comenzó a cultivarse un estilo más superficial y ligero *(familiariter scribere)*, la carta familiar, en la que el escritor, prescindiendo de la erudición, hacía alarde de su genialidad y propio valer, ya que saber escribir cartas era conseguir una posición elevada y una admiración en el contexto social. Aparece un grupo de conversos que recurren a la carta o epístola como medio de integración social y de defender el derecho a expresarse libremente. ¿Quiénes forman este grupo?

---

(1) Pedro Salinas: *El Defensor*. Bogotá, 1948, p. 31.

(2) Asunción Rallo Graus: *Antonio de Guevara en su contexto renacentista*. Madrid, Planeta, 1979, p. 249.

Alonso de Cartagena, que gusta del «dulce comercio por epístolas» para establecer vínculos con los humanistas europeos, divulgar sus conocimientos, como corresponde, según él, a todo varón estudioso, y para dejar de sí «escritura durable». Defiende la necesidad de expresarse en «romance llano», pero en sus epístolas domina lo impersonal; falta el impulso autobiográfico.

Mosén Diego de Valera en sus *Epístolas,* viene a ser lo que Marichal llama la voz del «lego» (3); es decir, la voz del hombre que, alejado del poder político, busca entremeterse en los asuntos públicos. Intenta situarse siempre en un primer plano en sus cartas, pero no revela su intimidad.

Fernando de la Torre, en su *Libro de veinte cartas y cuestiones,* defiende con tono crítico el derecho del hombre sin letras a expresarse literariamente. Fomenta un estilo gracioso, pero aún no existe el discurrir interno del escritor.

Fernando del Pulgar, en sus *Letras* (1486), defiende la igualdad humana: «E habemos de creer que Dios hizo hombres y no linajes...; a todos hizo nobles en su nacimiento.» Pulgar escribe cartas en defensa de los conversos, sobre la vejez, consolando a un desterrado y atacando a los partidarios de la Beltraneja. Quiere entrometerse en los asuntos del país y para ello defiende, como los anteriores, el derecho de expresarse libremente. Pero escribe sin perder su dignidad; sin personalizar todavía los temas. Será más adelante Antonio de Guevara quien en sus *Epístolas familiares* pierda el miedo de hablar de sí y transforme lo objetivo en sustancia propia, lo cual supone un paso gigantesco hacia el discurrir ensayístico. Con la aparición de la imprenta y el uso de las lenguas vernáculas se abrió el camino a una forma de escribir más personal y más comprometida. La carta fue el vehículo apropiado para dar salida al fuerte deseo de individualidad e independencia que trajo consigo el Renacimiento.

En el siglo XVI los humanistas, como Tomás Moro, Vives y Erasmo, cultivan la amistad entre sí y comparten sus inquietudes por medio de cartas. Tomás Moro escribe a Erasmo, por ejemplo, animándole a que continúe su *Elogio de la locura,* sin dar oídas a los que le acusan de protestante. El humanista renacentista se abre a la comunicación como medio de conocerse a sí mismo y de difundir sus ideas. De ahí que surjan tratados sobre el arte de escribir cartas. En 1521 Erasmo publica *Libellus de conscribendis Epistolis,* y en 1536 Vives publica su tratado *De conscribendis Epistolis,* en el que expone la teoría renacentista sobre el arte epistolar. Aboga por una cierta reflexión y prudencia porque se pueden romper estrechas amistades por

---

(3) Juan Marichal: *La voluntad de estilo,* Barcelona, Seix Barral, 1957, p. 36.

una palabra ambigua de una carta. Recomienda el procurar una «sencillez no trabajada» y el adecuar el lenguaje al asunto tratado y al destinatario. Estos consejos, escritos en latín, podían aplicarse a las cartas escritas en lengua romance, pero pronto la imprenta puso al alcance de la burguesía y de la aristocracia semiletrada los manuales de composición en lengua vernácula. A mediados del siglo XVI aparece *Estilo de escribir cartas mensajeras*, de Gaspar de Tejada. Todo ello suscitó la composición de cartas familiares y la lectura de este género epistolar que les proporcionaba simultáneamente citas y anécdotas clásicas, cotilleos y datos personales.

De todos los tipos de cartas que se cultivan en el Renacimiento: humanistas, filológicas, de refranes, espirituales, del descubrimiento... etcétera, son las cartas familiares las que por su libertad de expresión, variedad temática y espontaneidad abren el camino al ensayo, que es una forma de libertad y enfoque e interpretación personal. El ensayo hispánico surge en el Renacimiento como una necesidad de desahogo expresivo, de compartir algo con alguien, desde un enfoque personal y una actitud crítica. Desde que aparece el tipo de hombre moderno, afirma Maravall, empieza a desarrollarse la capacidad en él de comprender que las cosas no andan bien y, lo que es más importante, empieza a dar en pensar que podrían ir mejor (4). En efecto, se comienza a reflexionar y meditar sobre el tema de España. El escritor busca comprender y penetrar los distintos aspectos de la vida a través de su propia experiencia y anhela libertad para expresarse libremente. Recurre para esto al género epistolar porque era el que más posibilidades le ofrecía.

Francisco López Villalobos (1470-1549), médico de Carlos V y converso, declara que su propósito de escribir es «para ejercitar los ánimos dormidos de nuestra España (5), postura que recuerda la de los escritores del Noventa y Ocho. Escribe en español una serie de cartas a nobles, dignatarios eclesiásticos y colegas médicos sobre «las cosas de la Corte». Estas cartas tienen como inmediato precedente las *Letras* de Pulgar y en ellas destaca, junto a la variedad temática, la comicidad chocarrera. Con aguda ironía confiesa que su tarea especial en la Corte consiste en «divertir a don Carlos con cuentos verdes o "de las damas"». Ataca además a los grandes de España: su arrogancia, sus excesos, la ausencia de cultura y la vulgaridad de sus espíritus.

Aunque estas cartas no llegaron a imprimirse en su época, bastaron para asegurarle buenos discípulos, como Francesillo de Zúñiga y Antonio de Guevara, cuyas *Epistolas familiares* (1539-1541), procla-

---

(4) José Antonio Maravall: *La cultura del Barroco*. Barcelona, Ariel, 1975, p. 57.

(5) *Algunas ob--s del doctor Francisco López Villalobos*. Edic.

maban su deuda con la elegancia ciceroniana a lo Petrarca, a la vez que con la bufonería refinada de Villalobos (6).

La obra de Francesillo de Zúñiga incluye una serie de cartas a personajes importantes informándolos sobre lo que extraoficialmente pasa en la Corte. En ellas abundan los cotilleos y comentarios burlescos; se trata más bien de reportajes periodísticos, algo más nuevo y moderno que la simple carta. Las epístolas guevarianas también abundan en los reportajes sabrosos de Corte y en el ataque de la nobleza castellana. Su carta sobre la Orden de la Banda causó escándalo porque demostró que el origen de la alta nobleza de su tiempo no podía remontarse ni siquiera al siglo XIV (7). No en vano tenía algún ramalazo de converso, como lo ha demostrado Agustín Redondo en *Antonio de Guevara et l'Espagne de son Temps.* Guevara coincide con Pulgar en el ataque político, que en uno se realiza contra los partidarios de la Beltraneja y en el otro contra los comuneros. Los dos subrayan la relación amistosa entre emisor-destinatario, amenizando el texto con alguna frase graciosa. Dice Pulgar:

> Os demandé un melón, y vos señor, me ofreciste una mula, do se demostró en la demanda mi poca cobdicia y en la manda vuestra grand nobleza.
>
> (Letra XXII.)

Guevara alaba la generosidad de uno de sus corresponsales de manera semejante:

> Os pedí una mermelada portuguesa y vos señor me embiastes una buena mula de Losa, de manera que yo represente á Biancio en el demandar y vos señor ál magno Alejandro en el dar.
>
> (*Epístolas* I, 51, 398-399.)

Pero las epístolas guevarianas suponen un avance con respecto al hacer ensayístico. Lo que en Pulgar es incipiente personalización, se convierte en Guevara en algo personal y autobiográfico. Su obra epistolar está dentro de la tradición epistolar renacentista, pero la desborda al escribir en lengua romance, al superar el tono de seriedad que domina en la epístola humanística y al vencer el miedo de hablar de sí. «El epistolario guevariano, afirma Asunción Rallo, montaba sobre la explotación retórica del género epistolar el nuevo texto del que derivará el ensayismo de Montaigne (8).

Guevara escribe al fluir del pensamiento pasando de un tema a

(6) Francisco Márquez Villanueva: «Planteamiento de la literatura del "loco" en España», *Sin Nombre*, vol. X, número 4, enero-marzo, 1980, p. 20.

(7) G. Cirot: «Notes sur l'historiographie hispano-portugaise», *Bulletin Hispanique*, 38 (1936), p. 441.

(8) Asunción Rallo, *ob. cit.*, p. 254.

otro con gran facilidad. Y es cierto que el continuo refugio en la digresión hace que fray Antonio dé con la fórmula inédita del ensayo (9). La digresión subrayada con expresiones tales como «viniendo, pues, al propósito», «dexadas estas burlas aparte y hablando de veras»..., etc., sirve para asociar la materia tratada con la experiencia personal y transformar lo objetivo en subjetivo. El individualismo del español y de la sociedad española condicionan en gran parte el florecimiento del ensayo y los orígenes del mismo.

Gracián, en *Agudeza de arte de ingenio* (Discurso LI), dice refiriéndose a Séneca: «Escribió epístolas, que es el más libre modo y más licencioso para decir cuanto hay sin atarse ni obligarse; entra y sale como y cuando quiere, que aunque no es de tanto artificio, es de más gusto.» El ensayo hispánico surge en la forma sencilla de una carta o epístola. A lo largo del Renacimiento se van perfilando los elementos característicos del ensayo como género literario: preocupación por España, variedad temática, estilo conversacional, libertad expresiva y presencia del autor. Guevara vulgariza temas de curiosidad e interés popular; con él ganan interés las cuestiones nacionales y familiares. Como Feijoo, discurre sobre «asuntos comunes», de los que puede hablarse en un lenguaje ordinario y nacional.

En las epístolas guevarianas existe una correlación entre la temática y el lenguaje del público al cual se dirigen. Abundan los detalles minuciosos, la observación directa de la realidad circundante, el reportaje periodístico y razonamientos propios en un estilo atrayente y hasta naturalista. Desde una actitud personal e individualista, fray Antonio piensa por sí solo, sin atarse a ningún rígido autoritarismo. Acierta a combinar la descripción de sí mismo, «self-characterization», con los acontecimientos de su tiempo. Pero lo que transforma sus epístolas en ensayos es la personalización de cuanto trata en ellas.

A Guevara le duele España, y en sus epístolas da la voz de alarma, tratando de despertar a aquellos cortesanos que viven adormecidos y desentendidos de los grandes problemas políticos. Ante la realidad presente, mira al pasado, a «los tiempos dorados», para ahondar reflexivamente en el ser de España.

La carta familiar, que comienza dirigiéndose generalmente a un amigo, ficticio o real, poco a poco va teniendo en mente a un público más amplio. Conforme esta conversación a distancia, que es la carta, camina de lo íntimo a lo público, se va volviendo cada vez más un objeto literario:

---

(9) Francisco Márquez Villanueva: *Espiritualidad y literatura en el siglo XVI*. Madrid, Alfaguara, 1968, p. 24.

> A familar letter reaches one audience at a time; inmediate recipient, then the larger public... It is written with intimacy for an individual or small group and conveys its author's awareness of his addressee... However, a familiar letter, is composed with the possibility of a larger public somewhere in the back of the author's mind (10).

Guevara trata ya, cara a un público predominantemente cortesano, temas de actualidad, intentando llamar la atención sobre ellos y hacer reaccionar a sus lectores. Y esta es la misión del ensayista: reflexionar por escrito, criticar, intentar formar una opinión razonando, no con demostraciones, sino con analogías; como diría Cadalso, «según el orden de las cosas».

Las *Epistolas familiares,* de Guevara, impresas la primera parte en 1539 y la segunda en 1541, lanzaban la carta cortesana por el camino de la publicación. Mucho se ha discutido sobre si fueron o no concebidas ya de antemano para la imprenta. Para mí no hay duda que fray Antonio fue consciente de lo que iba del texto privado al texto literario impreso. Sobre la explotación retórica del género epistolar, abría el camino al hacer ensayístico.

La carta familiar fue, pues, el marco en el que comenzó a surgir el ensayo como género literario, desbordándolo, pero no rompiéndolo. De ahí que a través de los tiempos, desde el Renacimiento hasta nuestros días, nuestros escritores hayan cultivado el ensayo en forma epistolar, que es la forma más primitiva y genuina del ensayismo hispánico.—*PILAR CONCEJO (University of Lowell. LOWELL. Ma. 01854. ESTADOS UNIDOS).*

TRES NOTAS SOBRE ARTE

NOTAS SOBRE LA PINTURA DE JULIO ANTONIO ORTIZ

I. *Trayectoria.*—Julio Antonio Ortiz Ortiz nace en Madrid en 1921, de padre cubano. A los trece años ya obtiene la primera distinción artística de un premio infantil de pintura. Y en 1940 comienza su actividad artística, que alterna con un aprendizaje en el taller de uno de los grandes pintores españoles: Hipólito Hidalgo de Caviedes.

En 1947 celebra en Madrid su primera exposición. Hasta 1960 se mantiene dentro de los cánones de la figuración. Desde este año

(10) William Mills Todd: *The Familiar Letter as a Literary Genre in the Age of Pushkin.* Princeton University Press, 1976, p. 76.

hasta 1972 experimenta con nuevas materias a partir de técnicas mixtas de látex y óleo, creando una abstracción en la que un determinado desbordamiento matérico marca presencias de formas que son como objetos de meditación.

Posteriormente estas formas van adquiriendo relieve, se separan del contexto del cuadro y plantean perspectivas visuales completamente diferentes. Hacia 1972 estos relieves dejan lugar a una experiencia cinética de riguroso contorno geométrico y en la que el movimiento y el color se coordinan en un exacto sentido de una pintura ascética e impecable. El mismo sentido de autorrenuncia, de rechazo de cualquier espectacularidad y de toma de posición ante un gozo pasajero, se plantea en estas formas cinéticas que parecen indicar en su desplazamiento los movimientos de un reloj que señalara un tiempo a la vez inexorable y absoluto: el metrónomo de una melodía silenciosa, el ritmo de una canción sin notas ni palabras.

Este rigor y esta tremenda austeridad llevan a Julio Antonio a permanecer tres años alejado de la pintura, precisamente en la época en la que la sociedad española está evidenciando un mayor interés por la adquisición de obras pictóricas, y muchos aficionados sin trayectoria, vocación ni talante estético se lanzan a disputarse la atención de este nuevo público.

II. *Realismo simbólico.*—Esta buscada renuncia, este personal silencio dan lugar a que en 1975 Julio Antonio vuelva a la aventura del caballete y de los pinceles, investigando en un realismo simbólico en el que la presencia del cuerpo desnudo viene rubricada por extraños insectos, casi siempre por el animal llamado «mantis religiosa», extraño y agresivo insecto, de fuertes brazos estranguladores.

Otras veces la desnudez del cuerpo se vuelve puridad del objeto; una mano procedente de un maniquí, instrumentos cerámicos, recipientes de diversas formas interrelacionados con una larga tradición de ceramista que el artista ha desarrollado se presentan de una manera igualmente total, sin intermediaciones, incluso con una renuncia a una cierta espectacularidad cromática que pudiera hacerlos visualmente más placenteros; podría decirse que en el bodegón y en el desnudo es esta una pintura que no da cuartel, que remite al símbolo inexorable, para que cada cual instale en él aquello que mejor interpreta, o que sueña, o que prefiere.

III. *Lección de humanidad.*—La dicción realista se va tornando progresivamente más compleja. Hay una deliberada indeterminación que

paradójicamente surge a partir de la contundencia de las formas. El lenguaje de este realista simbólico-fantástico se despliega a partir de una apenas sojuzgada tempestad interior, de un vehemente anhelo de perfección, de un deseo de decir más, de ser más concreto y al mismo tiempo más inexplicable; cuerpos y objetos son insinuaciones de misterio, fundamentos de profundos interrogantes y a la larga el mismo sentido de objeto de meditación que ya campeaba en la pintura abstracta, y en la obra en relieve se hace dueña del espacio plástico, se enseñorea de la mirada e insiste en una profunda lección ética, rechazando a la vanidad, instrumentando las más desconocidas potencias del espíritu, explicando en plenitud de sosiego no sólo una lección de pintura, sino, lo que es más importante, un aprendizaje de humanidad.

IV. *Escultura.*—Siendo muy importante esta trayectoria pictórica, no es la única que Julio Antonio ha desarrollado en el mundo de las artes. Desde 1944 la escultura, predominantemente abstracta y algunas veces comprometida en los desarrollos del movimiento cinético, ha sido también uno de sus objetos de atención. La misma rígida gravedad, la línea inflexible que apenas deja ningún punto de apoyo a lo caprichoso ni a lo accidental que caracteriza las etapas abstracta y cinética del artista, campea también en una escultura modular y segmentada, en las que las dimensiones, las proporciones y las yuxtaposiciones de formas poseen también un innegable valor expresivo.

V. *Litografía.*—En otras ocasiones Julio Antonio ha concurrido a establecer su personal respuesta al mundo de las artes de estampación. Como consecuencia de este planteamiento, en los años 1950-51 ha llevado a cabo litografías de carácter figurativo, y en 1960, coincidiendo con los comienzos de su investigación abstracta, ha vuelto otra vez a la tarea litográfica y a la afirmación de una peculiar voluntad de sentido en las artes gráficas.

Igualmente la cerámica, en la que Julio Antonio no ha sido solamente ceramista, sino maestro de ceramistas, ha entrado en el recuento de las preocupaciones estéticas de este artista aparentemente diverso, pero en el que en realidad todas las actitudes, manualidades y trabajos responden a una misma concepción, a un idéntico sentido, a un claro amor de la obra y de su más justo desarrollo.

La enseñanza ha sido una de las grandes dedicaciones de este artista, profesor de dibujo durante largos años y desde 1965 animador de un taller experimental de cerámica, en el que se han instruido

muchos artistas. Niños y adultos han aprendido, y aprenden hoy, de Julio Antonio estos dos misterios del arte: el dibujo y la concepción cerámica.

VI. *Maestría y magisterio.*—Apenas parece necesario insistir en un aspecto que el observador sensible apreciará con toda claridad. Toda esta obra variada, pacientemente proyectada y realizada, que se ha ido sucediendo a lo largo del tiempo, responde a una misma concepción del trabajo artístico. Si miramos con detenimiento estas obras aparentemente dispares, veremos cómo todas ellas responden a una manera de ser, de ver y de sentir. Desde el período abstracto hasta el actual realismo simbólico, pasando por la armónica elocuencia de la etapa cinética, Julio Antonio ha sido esencialmente un maestro, en el doble sentido, de hombre dotado de maestría, de un equilibrio entre la manualidad y la idea y también de un ser humano llamado a aprender conductas, a experimentar con los materiales, las formas y las expresiones para que sus lecciones desde lo más simple a lo más complicado abran respecto de sus alumnos una profunda serie de posibilidades de comunicarse a través de las formas que se dibujan o que se trabajan en los materiales cerámicos. Y, por ello, el gran interés de este artista no está en uno solo de los aspectos, sino en todos ellos, en el riguroso despliegue de una experiencia abstracta, en el planteamiento de un arte cinético que permite viajar al espectador desde la geometría a la alucinación, en el misterioso realismo de su pintura actual y en su escultura y en las artes de estampación y, sobre todo, en su callada, oscura y fecunda labor profesoral.—*R. CH.*

EXALTACION Y CONTENCION PICTORICA EN LA OBRA DE ALBERTO ZIENKIEWICZ

La obra de Alberto Zienkiewicz, pintor y profesor de arte argentino, que ha celebrado en Europa numerosas muestras, y cuya obra se encuentra representada en diversos museos, entre ellos el de Arte Contemporáneo de Madrid, se alinea en la trayectoria de la llamada transición figurativa; es, por tanto, la suya una orientación diferente de los géneros figurativos organizada desde el punto de vista de la transición y la ordenación de imagen sobre parámetros diferentes.

En este orden, Zienkiewicz, que está dotado de una amplia formación pictórica, se plantea los problemas cromáticos, espaciales y de dibujo desde diferentes prismas según cuál sea el género al que

se aplica y los postulados en torno a los cuales descansa su labor. Según se trate de una composición de figura, de un paisaje o de una naturaleza muerta, el planteamiento de los elementos fundamentales que presiden el mundo de las imágenes es total y absolutamente diferente. Las presentes líneas van orientadas a establecer un estudio no exhaustivo de algunos de estos planteamientos.

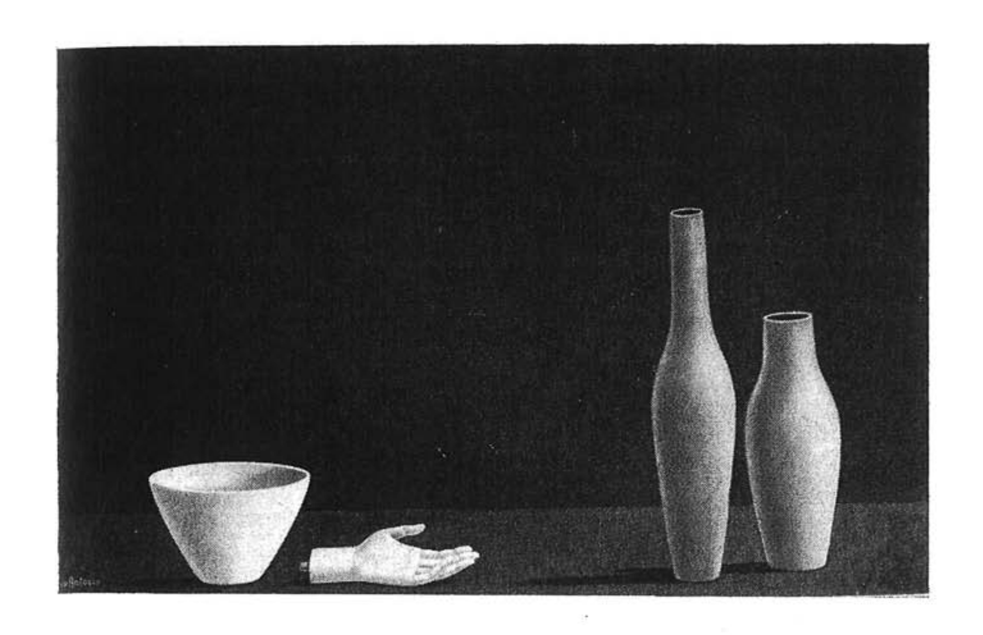
Contenido humano y presencia del hombre.—Hace mucho tiempo registramos la afirmación de René Huyghe, según la cual no es posible descifrar la obra de arte y el contenido humano del que el artista la carga si no se instala la perspectiva de una lectura completa y total de la imagen y de la propuesta visual que el artista realiza.

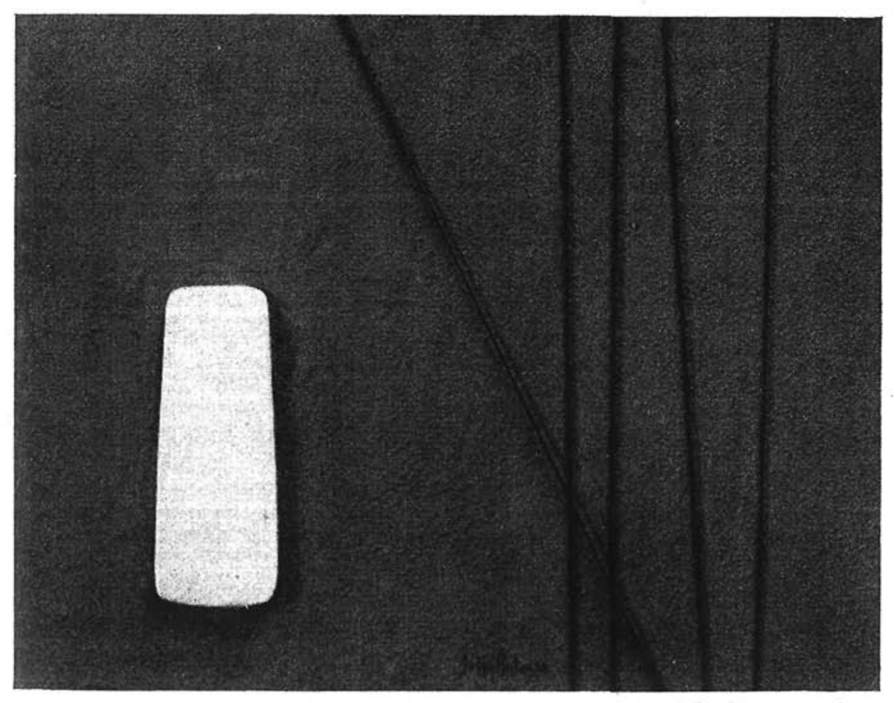
Si la mirada superficial cree no tener otra tarea que la de reconocer la similitud de las realidades y dedicarse a valorar los propios parámetros de la reproducción, existe también una mirada profunda que requiere una obra igualmente concebida en intensidad y en profundidad, obra sobre la cual la lectura es siempre mucho más compleja que la mera transcripción figurativa.

Esto es lo que ocurre con la obra del artista argentino. El contenido humano desborda de una manera muy amplia las propuestas visuales de la realidad y la iconografía se instala en un intento de transmitir estados de ánimo, referencias espirituales, posiciones en las que todo un entramado de psicologías se ordena mediante la luz y el color, mediante la insinuación o la aseveración de la forma y también a través de otros parámetros y otras posibilidades de referencia.

Cuando en la obra del pintor argentino aparece la presencia del hombre, la figura humana, en general en una posición estática o dinámica a través de una motivación más o menos activa de lo que pudiera ser el planteamiento de las cosas, es cuando esta pintura cobra mayor peso específico, como, por ejemplo, en el enorme lienzo de los futbolistas que custodia el Museo Español de Arte Contemporáneo de Madrid. Esta razón de sin razón de la presencia humana se constituye como una firme aseveración en la que se evidencia la profunda sabiduría de las cosas que el pintor argentino reúne y concilia. En el espacio ordenado en su cromatismo determinado, regido por la peripecia de la línea y el trazo, y por las exigencias determinantes de los colores empleados y de la convocatoria de la luz que en ella se hace.

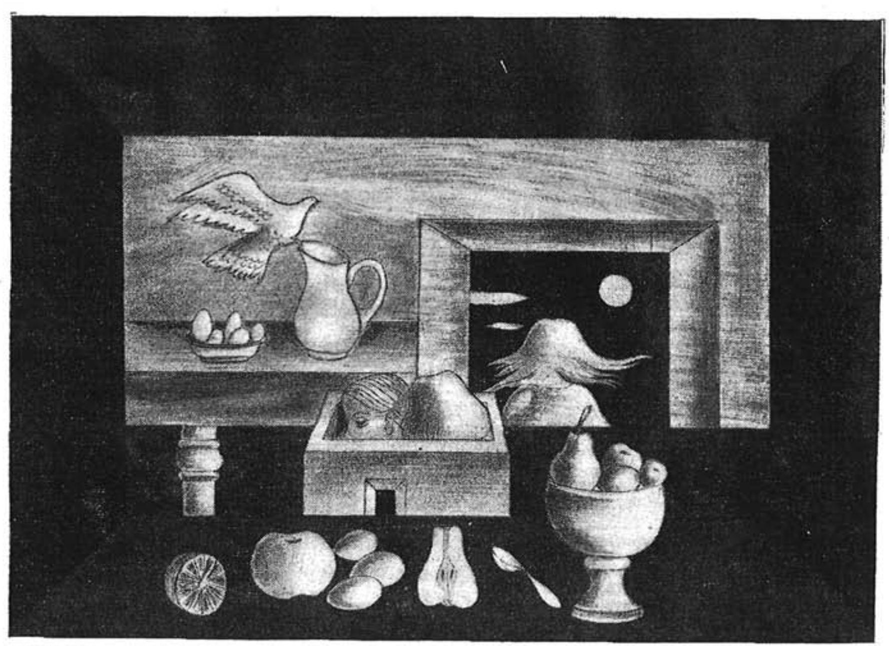
La lectura de la obra se convierte así en un ejercicio lleno de interés; la referencia a la presencia humana le da un contexto diferente, un cierto hermetismo, y nos revela cuáles son las bases desde las cuales el artista se asoma a la tarea pictórica.



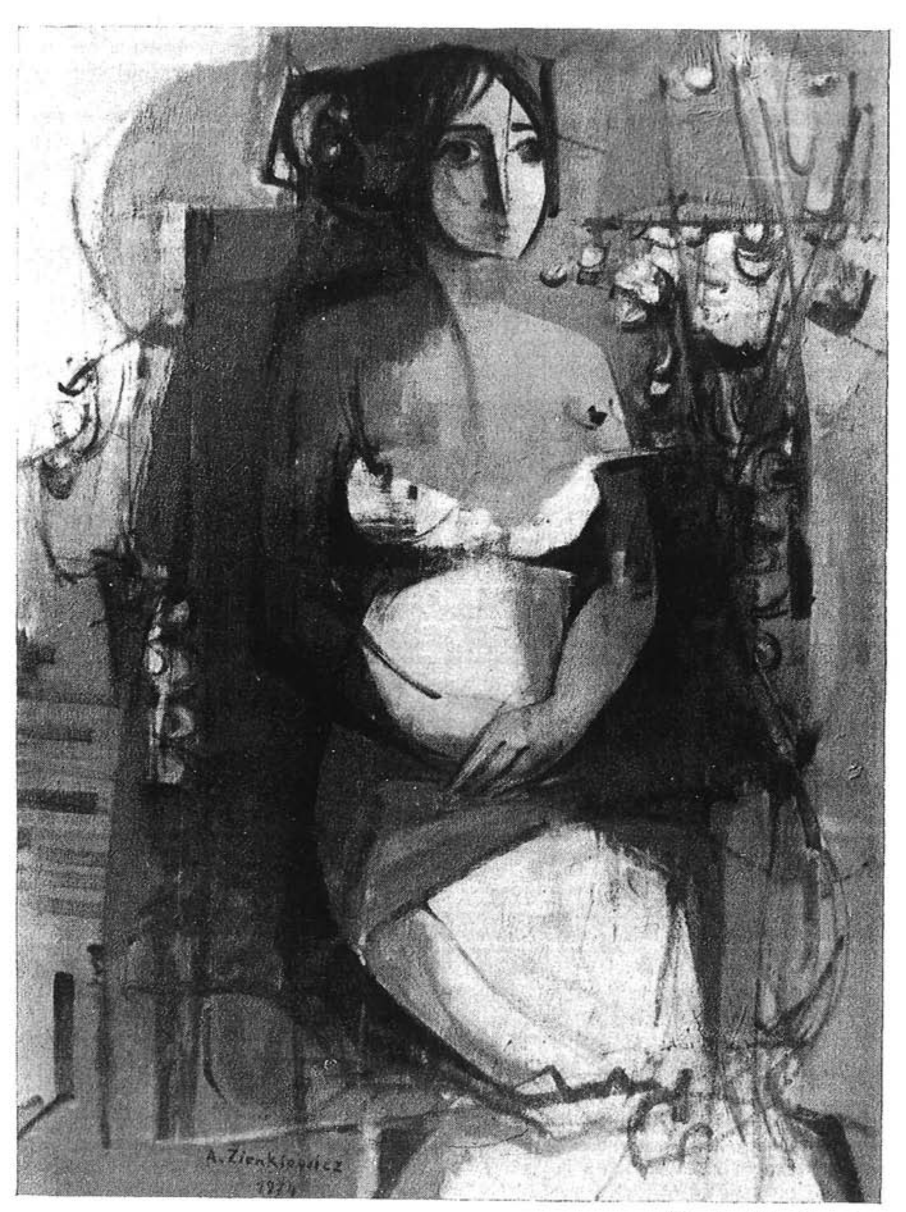


Julio Antonio Ortiz

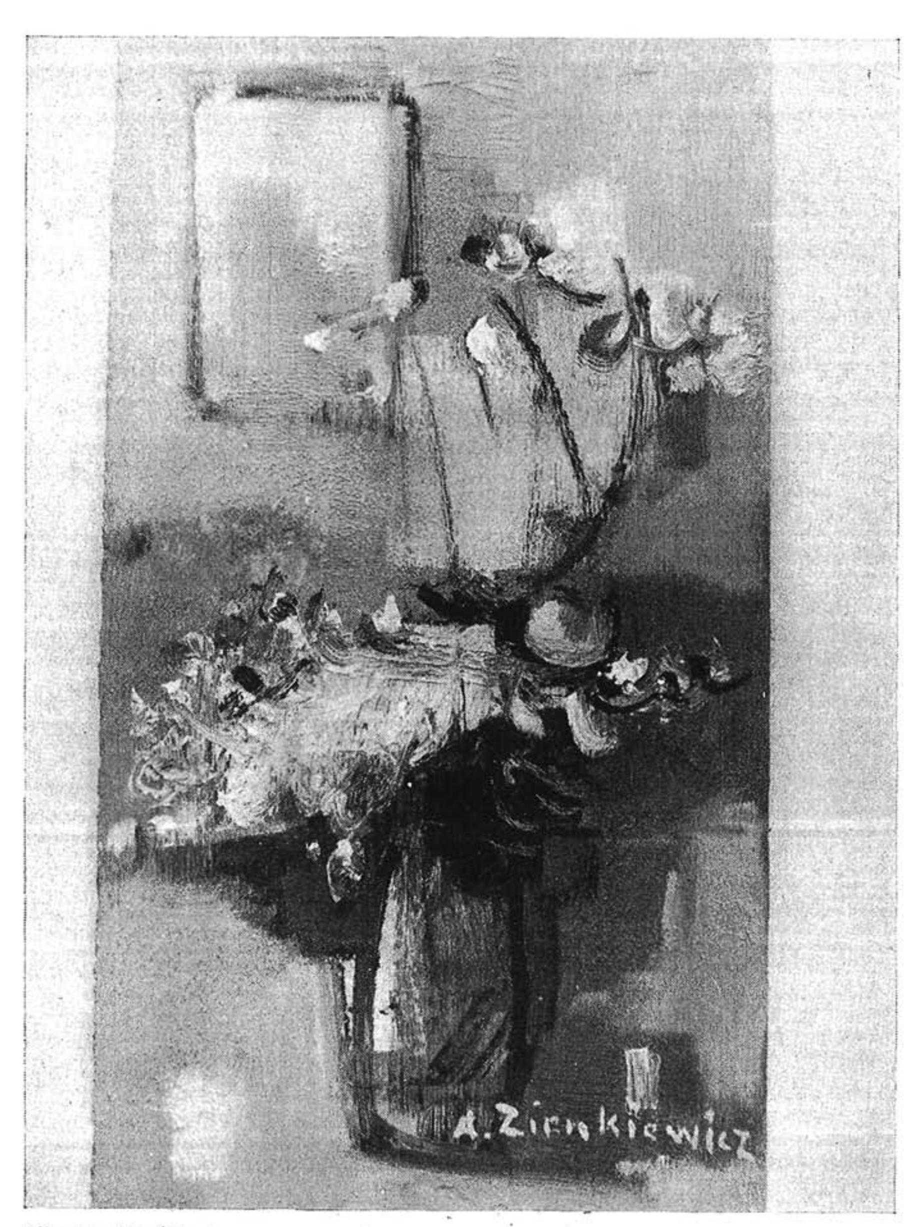




Julio Antonio Ortiz



Alberto Zienkiewicz



Alberto Zienkiewicz

Exaltación del paisaje.—Por el contrario, cuando en lugar de referirse a la figura humana, el pintor establece como objetivo la reproducción del paisaje, toda una serie de determinantes, entre los que desempeña y juega especial papel su amplio sentido del espacio y su profunda experiencia del paisaje americano y el europeo que ha vivido en la naturaleza y estudiado con amor a lo largo de una vida puesta al servicio del arte, el artista exalta la naturaleza viva a través de la plasmación de la austeridad absoluta de un paisaje prácticamente desprovisto de todo ornamento aleatorio y de toda presencia del hombre, en el que el juego de establecer una sugrencia respecto de la realidad se proyecta y se ordena desde unas indispensables referencias.

Sólo así, reduciendo el paisaje a las alternativas de la luz y de la sombra, rompiendo en apasionados verdes o amarillos en esenciales pigmentos sobre los que la luz convoca nuestra atención, es como el artista consigue llevar a cabo la paradoja de producir un paisaje absolutamente suntuoso y exaltado con una excepcional limitación de medios.

Contención de la naturaleza muerta.—Pero en la trayectoria del artista argentino, la culminación del proceso de contención de austeridad y de autodisciplina de la materia y de la forma, se lleva a cabo en el bodegón: parcos, espléndidos muestrarios de una naturaleza muerta contenida hasta lo esencial, autolimitada para darle mayor fuerza expresiva, más sentido y más amplio significado. Búsqueda de un color en el que los objetos cotidianos, las flores o los frutos reproducidos no prediquen su pertenencia a un género o a una forma determinada, sino que vengan a afirmarse sobre los territorios de lo universal. Son objetos de una arriesgada y decantada polivalencia, flores que no puede reivindicar por suyas ninguna pradera, frutos tan sólo surgidos del árbol de la más estricta y rigurosa meditación.

Es este juego de la exaltación en el paisaje y la contención en la naturaleza muerta el que da a la obra de Zienkiewicz su más amplio significado, su más profundo sentido como elemento esencial y fundamental de una existencia puesta al servicio de la obra de arte, su exigencia y su riqueza.

Transición figurativa.—En el panorama de los ismos, entre realismos e informalismos, estamos dando el nombre de transición figurativa a esta fórmula de pintura en devenir que realizan muchos grandes maestros en Europa y en América, entre ellos este pintor argentino de vigorosa dicción y laboriosa realización, expresivo y al mismo tiempo profundamente austero, unas veces buscadamente desbordan-

te en la profundidad de la aventura que es la pincelada y otras deliberadamente parco en la proyección del color.

Con Zienkiewicz tenemos a uno de los autores que en proyección y en personalidad dejan sobre los territorios de la pintura un ejemplo más claro de lo que llamamos transición figurativa; pintura en decantada huida que no quiere estar sujeta ni a los imperativos de la realidad ni a los desbordamientos de lo informal; obra presidida por una visión lúcida y clara de las cosas, por un sentido completo de lo que el arte puede representar en un momento y en una época determinada, por una manera total de establecer los postulados de una representación que no sea esclava de lo representado, de una sugerencia que no constituya servidumbre de lo sugerido y, por ello, que dé la posibilidad entera de llevar a cabo una pintura tensa e intensamente humana.

Humanidad, humanismo.—Porque lo que en realidad lleva a cabo Zienkiewicz es el despliegue de un auténtico humanismo de la pintura, el hallazgo de que el pequeño universo de lo pintado es el planeta del hombre, su exaltación y su contención, su análisis externo e introspectivo, su símbolo y su referencia. Por ello, esta pintura se reconforta y se reduce en humanidad, en humilde sencillez y en sí misma se exalta y se nutre en humanismo, en riqueza que se vuelve casi pródiga de colores y de formas. De aquí que habláramos de razón, de sin razón en esta pintura; todo lo que pudiera ser arbitrario, los naranjas, los amarillos y los verdes empleados fuera de los contextos y las premisas de una figuración tradicional se enriquecen y se renuevan en una pintura que se pone al servicio del hombre, de describir y aquilatar el pequeño universo en que el hombre se mueve y se ordena.—*R. CH.*

LA PINTURA DE JORGE DAMIANI

De padres uruguayos, Damiani nace en Nervi (Génova) en 1931; cuando todavía cuenta muy pocos meses viaja al Uruguay, en donde a los doce años inicia los estudios de dibujo con el pintor Domingo Giaudrone. En 1951 regresa a Italia. Durante dos años estudia en la Academia Brera, de Milán, con Pompeo Borra y Enzo Morelli. Regresa al Uruguay en 1953 y realiza varias pinturas murales en colaboración con Lino Dinetto, fundando el Instituto de Bellas Artes San Francisco de Asís, en el que ejerce la docencia por espacio de tres años. En 1959 viaja a los Estados Unidos, donde permanece durante tres años disfrutando dos becas distintas. Durante esta época realiza cursos de

grabado en el Instituto Pratt con Antonio Frasconi, y se vincula con algunos de los que son ya parte importante del mejor arte americano: Gonzalo Fonseca, Marcelo Bonevardi, Edgar Negret, Armando Morales, Omar Rayo, Julio Alpuy y Rodolfo Abularach.

En 1962 regresa al Uruguay y pasa a formar parte del Museo Nacional de Artes Plásticas, dedicándose al montaje de exposiciones de grandes maestros y enseñando dibujo y pintura en diversos centros docentes. A partir de 1970 comienza a trabajar en el arte textil, realizando diversos cartones que son llevados a cabo como tapices por Matilde Arocena. Desde 1964, invitado por la entidad «Manos del Uruguay», se dedica más activamente a diseñar tapices para sus artesanías. Sus obras figuran en museos de Santiago de Chile, Bogotá, Sao Paulo, Nueva York, Bilbao, Caracas, Buenos Aires, Montevideo y diversas ciudades norteamericanas. Su primera exposición tiene lugar en 1952, en la Galería San Fedele, de Milán; en 1953, en Montevideo expone en «Amigos del Arte»; en 1957, en la IV Bienal de Sao Paulo; en 1959, en la Galería Montevideo; en 1960, en diversos lugares de Estados Unidos, entre ellos, la Universidad de Columbia. En octubre de 1962, en el Salón de Exposiciones del Municipio de Montevideo, conocido popularmente por el «Subte», presenta una exposición en la que ofrece la evolución de su arte entre 1959 y 1961. En esta época acaba de regresar de los Estados Unidos, y su trayectoria la sintetiza José Pedro Argul, señalando que es la que va de la figuración a la abstracción, y a este respecto, el gran maestro de la crítica uruguaya puntualiza lo siguiente:

> «Nutriendo su espíritu en el gran ambiente artístico norteamericano, de primaz importancia en las artes actuales del mundo entero, su desarrollo fue tan auténtico como rápido: la confianza en lo originario de Pollock, Kline, Moterwhell, etc., fortificó la certeza de su transformación, pero no por ello veremos en esta exposición a esos grandes creadores investigadores del arte moderno interpretados en el buen gusto y la ineludible discreción rioplatense, sino que contemplaremos a un mismo Damiani dominante en otras concepciones. Si ya no describe sus personajes dramáticos, trágicos a veces, junto a descarnados huesos abandonados, ahora dibuja y pinta objetos inéditos, flotantes en atmósferas pardas, y traza señales múltiplemente interpretables pero que es imposible dejar de advertir que aluden unos y otras a un mundo local conocido. Con esta exposición Jorge Damiani define una personalidad en el arte de América.»

En 1975 Damiani expone en el Instituto Italiano de Cultura del Uruguay. Desde la exposición anterior su estilo ha cambiado de una manera total, la aventura abstracta, la creación de un mundo distinto

mediante el uso de materiales nuevos y el sistemático nacimiento de un lenguaje diferente ha ido evolucionando a lo largo de las exposiciones celebradas en Montevideo en 1964, 1965, 1966, 1967, 1968, 1969 y 1970 y la que tiene en 1967 en Buenos Aires hacia la decantación de un universo mágico de profunda vocación metafísica, en el que, como señala Celina Rolleri, «no narra ni anecdotiza, ni tampoco se atiene a recursos expresivos regionalistas, pero ha situado en su justa dimensión de permanencia esos sentimientos que han estado desde siempre en nosotros: la soledad, el transcurrir lento de la resignación o del vacío, la expectativa sin destino, la acrecida, rebasada intimidad y los símbolos de su lírico escapismo.»

Entre agosto y septiembre de 1977, Damiani expone en la Gordon Gallery una serie de cuadros entre los que destacan unas escenografías de carácter personalísimo, en las que llega a sus últimas consecuencias este ambiente metafísico, esta tremenda noche sin fondo en las que se despliega una arquitectura de la soledad, en donde se integran objetos, pájaros, rostros que acentúan mucho más aún el profundo sentido y el intenso vacío de la realidad americana recontemplando las sugerencias culturales y sentientes propias de una extraña Europa austral, que uruguayos y argentinos intentan casi angustiosamente revivir en las orillas del río de La Plata.

Algo de los grandes maestros italianos del novecientos está reelaborado en estas creaciones de Damiani en las que concurren no sólo una técnica del dibujo y de la composición prácticamente perfectas, sino también un sentido telúrico y profundo de la realidad y de sus exigencias. Damiani traza en esta obra el homenaje a la noche, a la profunda, inconmovible noche del espacio americano en la que el hombre es siempre un forastero e incluso un exilado. La obra tiene la fuerza de una gran escenografía de lo infinito en la que no ocurre nada, solamente el lento e inexorable transcurrir del tiempo y la enorme dialéctica de los encuentros y los desencuentros.

En julio de 1978, Damiani expone con enorme éxito en Montevideo una colección de collages en los que, abandonando parcialmente sus planteamientos anteriores, se dedica a revisar los géneros tradicionales, principalmente el paisaje, naturaleza muerta y el desnudo, desde unos conceptos totalmente nuevos, desde unos principios en los cuales la pintura aprovecha al máximo la exploración un tanto insólita que ofrece el nuevo material. Paralelamente, Damiani dibuja y pinta en la búsqueda no surrealista, sino consciente, no onírica, sino lúcida, de un mundo inaudito, desconcertante por su encuentro

súbito y casi violento con lo maravilloso. En esta trayectoria, Damiani habla con elocuencia insólita, con poderoso aliento. Su voz plástica suena y resuena. Esperamos sus próximas afirmaciones.—*RAUL CHAVARRI P. (Instituto de Cooperación Iberoamericana. MADRID).*

REVISION CRITICA DEL CINE ARGENTINO (1960-1980)

I

En 1956, Leopoldo Torre Nilsson filmó *La casa del ángel*, su sexto largometraje, basado en una novela corta homónima de Beatriz Guido. El mismo año, un grupo de alumnos del recién creado Instituto de Cine de la Universidad del Litoral (Santa Fe), comenzaban en 16 milímetros y con enormes carencias técnicas y económicas, su primera encuesta social filmada, *Tire-Dié*, bajo la supervisión de Fernando Birri, director de la escuela.

Ambas obras, tan distintas y encuadradas en estilos tan opuestos, coincidían, sin embargo, en constituir dos hechos excepcionales dentro del panorama habitual del cine argentino de esa época. Quizá porque desde ópticas opuestas eran los primeros intentos definidos de recrear y analizar algunas realidades nacionales, ingratas o deformadas, bajo una nueva luz, crítica y actualizada.

La casa del ángel nació de la obstinación y el ya creciente prestigio intelectual de su realizador, que consigue de su comercial y conservador sello productor (Argentina Sono Film) una independencia en la labor creadora poco común en la industria. Fue, como se analizará más tarde, un definido logro personal, que sintetiza y pule un estilo propio, aunque con influencias libremente admitidas. Pero, dice el realizador, tiene una preocupación social que «no se pierde. Va aflorando en todas mis películas: en *La casa del ángel* hay una crítica al liberalismo; a la decadencia de la burguesía, a los enjuagues políticos».

En cambio, *Tire-Dié* surge de una experiencia colectiva, que apela al documento directo como medio expresivo de reflejar la realidad (refrescando el concepto de John Grierson, padre de la escuela documental inglesa). Cuando en 1962 Fernando Birri escribe un libro-dossier sobre las experiencias de la escuela y sus frutos, puede afirmar: (...) Esta idea nace en medio de una cinematografía en desintegración cultural e industrial. Y nace para afirmar un objetivo

y un método (...). Este objetivo era una cinematografía realista. Este método, una formación teórico-práctica.

Aquello que preconizaban Birri y sus compañeros del Instituto Cinematográfico de Santa Fe era una alternativa al «irrealismo» de ambos extremos de la producción de la década del cincuenta; tanto a los filmes «populares» que sólo eran oportunistas y comerciales y a los «intelectualizados» por evasión, igualmente falsos en relación a la imagen real del país. Y la propuesta era, en un primer paso, un cine documental: un documental social, crítico, capaz de cumplir una función de «conocimiento, conciencia, toma de conciencia de la realidad. Problematización».

Podría uno preguntarse ahora por qué esas dos perspectivas, diferentes pero valiosas en su búsqueda del país real y su idiosincrasia, quedaron cristalizadas como opuestas y enemigas. Por un lado, el cine de élite, culto y europeizado; por otro, el documento urgente y necesario del mundo en conflicto. En el fondo, con sus aciertos y sus fracasos, la línea documental y la ficción que ahondaba en la realidad fáctica o mítica del país partían igualmente de una necesidad de romper con las estructuras falsas y vacías del cine «comercial» de la época.

La casa del ángel, filme de autor surgido en el seno de una industria reluctante a las aventuras cultas, y *Tire-Dié*, encuesta social amparada por una institución oficial, la Universidad del Litoral, no demasiado consciente de la criatura que estaba gestando, fueron, sin embargo, las alternativas más interesantes del cine de su época y señalan un hito que separará desde entonces dos períodos sustancialmente diferentes. Porque hacia 1955, la débil industria fílmica argentina llegaba al límite de una crisis cualitativa y comercial que apenas sobrevivía a sus errores. Poco quedaba de un cine populista y heterogéneo, pero vigoroso, que hacia 1940 había llegado a dominar las pantallas de habla castellana.

Leopoldo Torre Nilsson (1924-1978), hijo de otro notable realizador, Leopoldo Torres Ríos, y ligador a través suyo al *establishment* técnico, como asistente, era, sin embargo, un *outsider* dentro de ese medio. Posiblemente hubiese preferido ser poeta y novelista (a ello volvió siempre, y sobre todo en sus últimos años) que parte de un engranaje del espectáculo que conocía íntimamente en sus repliegues sórdidos o reprimidos. Pero el cine debería ser su destino. En él fue precursor de cambios cualitativos, y pese a sus altibajos, la figura más coherente y completa del cine argentino. *La casa del ángel* es un solo *flashback* de su protagonista, salvo su primera escena y la última. Ella rememora, desde una especie de inmóvil repetición

del recuerdo, el «fin de su inocencia»; la revelación inconsciente del erotismo, el sofocante medio puritano (minuciosamente expuesto, en un ambiente que reconstruye la segunda década del siglo) y el mundo político equívoco y casi feudal de su padre, un influyente jerarca conservador. Una violación imprevista, pero inextricablemente unida a un duelo que enfrenta a su seductor y un enemigo político del padre forman el clímax dramático de la obra.

La riqueza del filme (que según algunos críticos franceses debió ganar el premio en Cannes 57) reside ante todo en la justeza de la expresión con que se integran el clima fascinante, lírico, de la evocación subjetiva y la mordaz descripción de ese universo cerrado, prejuicioso, que lleva a la adolescente protagonista a una traumatización emocional definitiva.

Su primer largometraje (codirigido con su padre, que generosamente le otorgó la parte decisiva en la elección del tema y el estilo de narración) había sido *El crimen de Oribe* (1950), basado en el relato de Adolfo Bioy Casares *El perjurio de la nieve.* En aquellos momentos, elegir una obra así ya era una toma de posición cultural. que confirma con su primera película totalmente propia, *Dias de odio* (1954), basado en el relato de Jorge Luis Borges *Emma Zunz.* Cabe señalar que ni Bioy ni Borges eran entonces conocidos más allá de restringidos círculos de lectores. En la etapa de transición e inmovilismo que atravesaba el cine argentino, esas opciones «intelectuales» involucraban un intento de ruptura con el pasado, con una industria que los jóvenes consideraban crasamente comercializada y sin salidas. No se trataba, sin embargo, de una ruptura «total» con el sistema, sino una forma de evolucionar hacia formas estéticas más rigurosas.

Precisamente, cuando años después Torre Nilsson había alcanzado la fama y una posición respetada como director-productor (pero no la riqueza), una nueva generación criticaría su cine por esteticista, vacío y carente de ideas progresistas...

El secuestrador (1958), *La caída* (1959), *Fin de fiesta* (1960) y *La mano en la trampa* (1961), completan esta saga que el crítico inglés Derek Prouse describió como «el impacto de la sociedad hipócrita sobre la inocencia». Nunca debería repetirse, ya, la unidad y coherencia de esta etapa de su obra, curiosamente armonizada con la autora de las novelas y argumentos, su mujer, Beatriz Guido, hasta formar un tándem ideal entre literatura y expresión en imagen... La perspectiva era el reflejo (más o menos imaginario) de un mundo claustral que explora Torre Nilsson con agria poesía, en especial la relación entre el adulto y la adolescencia o la niñez. El enfoque es

psicológico e intimista, pero está sembrado de acotaciones acerca de los gérmenes aluvionales, caóticos, que engendran cambios en esta sociedad cerrada. Pero este ángulo no es —salvo en *Fin de fiesta,* que recoge alusivamente la figura de un viejo caudillo conservador de la provincia de Buenos Aires— el tema central ni la motivación directa. En general, este ciclo de filmes está dominado por la fascinación crítica con que Torre Nilsson narra la *weltanschauung* de un mundo decadente que se disgrega en medio de sus propios ritos cansados.

Tras un período en que ensaya variantes menos felices y otro en que se entrega a un cine épico-histórico (de *Martín Fierro* a *El santo de la Espada,* sobre la vida del general San Martín) con el cual consigue los mayores éxitos financieros de su carrera, pero menores éxitos artísticos, Torre Nilsson retornó a mundos literarios más afines con su temperamento, desde *Los siete locos* (1972) a *Boquitas pintadas* (1974). El primero se basaba en la obra homónima de Roberto Arlt, gran escritor de los años 30, y la segunda, en una novela de Manuel Puig. Con *La guerra del cerdo* (1975, sobre un relato de Adolfo Bioy Casares) y *Piedra libre* (1976, según un cuento de Beatriz Guido) se cierra la obra de este creador esencial para la historia del cine argentino, prematuramente desaparecido en 1978. Si bien su cine decae luego de *La mano en la trampa,* su labor precursora y constante en favor de un cine expresivamente adulto, debe admirarse por su coherencia.

II

También se situó en el reducido número de los cineastas que deseaban un cambio cualitativo Fernando Ayala, que hace su primer largometraje en 1955. *Ayer fue primavera* era una comedia romántica sin mayores pretensiones, pero con una calidad expresiva prometedora. Ayala tampoco era ajeno a la cerrada industria de la época, habiendo sido colaborador de varios realizadores como asistente. Pero fue formación cultural y su información también estaba abierta a otros campos más actualizados. Obtuvo un gran éxito en 1958 con *El jefe,* alegoría apenas disimulada de la demagogia política que conduce a las dictaduras. Se basaba en un guión de David Viñas, también autor de su filme siguiente, *El candidato* (1959). Este se centra directamente sobre la crisis moral de un político para representar, a través de su simbólica derrota, la caducidad de las estructuras políticas de la sociedad. Pero algunos esquematismos y limitaciones que en *El jefe* quedaron más ocultos entonces, se hacen notorios en

El candidato. Aquí se acentúa el esquematismo teórico de *El jefe* porque el conflicto del viejo político conservador y su colisión con las nuevas circunstancias no llegan a encarnar en la realidad y actúan, lo mismo que los demás personajes, en una relación mecánica.

No obstante, las primeras obras de Ayala (que actualmente es uno de los productores más poderosos de la Argentina, junto a Héctor Olivera, el director de *La Patagonia rebelde*, asociados ambos en un cine crudamente comercial) son, como las de Torre Nilsson, las precursoras más directas de lo que se llamó luego el «nuevo cine argentino», iniciado y abortado en los años sesenta.

PROYECTOS PARA UN NUEVO CINE

Una nueva «generación», difusa, mal clasificada, discutida incluso dentro de sus propias filas, surge de todos modos en la década del sesenta. Por cierto, mucho se ha hablado, en Argentina, de las influencias de la «nouvelle vague» francesa en este movimiento de renovación que se plantea frente a la industria tradicional. Esa influencia formal podría rastrearse, al igual que la de Antonioni, en diversos filmes de esta década. Pero sería injusto decir que esa influencia (que también se detectará en muchas cinematografías, incluso la norteamericana) fue imitativa y determinante. Sus raíces, más bien, hay que buscarlas en un inconformismo generalizado en la cultura y la política de este tiempo, cuya data puede situarse en 1955, cuando el Gobierno peronista es derrocado. El signo del golpe militar de ese año es neoliberal, y si bien en algunos aspectos significa un retroceso de las modificaciones sociales que instauró parcialmente el Gobierno peronista, y que había traído consigo un avance considerable del sindicalismo y la conciencia obrera, en la cultura se produjo una apertura (también parcial). Se suele olvidar, en este campo, que durante ese período (1945-1955) la cultura oficial era marcadamente fascistizante y tradicionalista, con una censura férrea y una predilección por manifestaciones ampulosas y vacías.

Para la juventud burguesa que «descubre» el cine en esos años, la restauración liberal involucra un mayor acceso a la información cultural (entre las obras prohibidas hacia 1947 figuraron, por ejemplo, los cuentos de Sartre reunidos en *El muro*) y la posibilidad de manejar nuevos medios de expresión. Salvo los precursores Torre Nilsson y Ayala, que tenían experiencia técnica dentro de los estudios, la mayoría de los nuevos directores que iniciarán su actividad en el largometraje hacia 1960, jamás habían accedido a la industria ni poseían experiencia directa en ella. Confluyeron jóvenes cortometrajis-

tas independientes (que en 1956 habían fundado la Asociación de Corto Metraje como alternativa a la cerrada política de los estudios comerciales), intelectuales influidos por el movimiento de cineclubes. En general, su diferencia con los cineastas del pasado era que no aprendían el cine y su lenguaje en la práctica del oficio más o menos rutinario, sino que lo habían elegido como experiencia estética viendo muchos filmes de cinematecas: de Griffith a Bergman. Virulentos detractores del filme mercantil, soñaban con un cine nuevo (pero siempre inspirado en las grandes obras de arte); eran frecuentes lectores de Pavese; escuchaban a Bach, amaban a Gillespie y, sobre todo, a Charlie Parker.

Para terminar de configurar este «retrato tipo» del cineasta del sesenta, hay que decir que pertenecía a la clase media (con frecuentes carreras universitarias inconclusas), que no estaba aún muy politizado, aunque, como corresponde, profesaba un izquierdismo intelectual, no militante. Por ello el *leitmotiv* del cine que surge estos años tiende a la expresión individual del autor de firmes con un deseo más o menos vago de lograr una autenticidad temática y humana, que a veces desemboca en la crítica social. Pero era la preocupación formal uno de los signos esenciales de la renovación que se buscaba a través del filme. Glaber Rocha decía por esos años (1) que el cine argentino (a diferencia del cinema nôvo brasileño), antes que observar la realidad, pensaba en la forma en que la describiría... Pero, ¿cuál era esa realidad inaprensible y elusiva que debían buscar los cineastas argentinos?

LAS FORMAS Y LAS NORMAS

Si se releen las revistas cinematográficas que surgieron en esos años sesenta *(Tiempo de Cine, Cuadernos de Cine,* etc.) se verá que la preocupación por un cine «que expresara nuestra realidad» se sumaba a una larvada sensación de que las formas de aprehenderla y los medios de llegar a ella estaban sometidos a pautas poco claras. Los filmes más elogiados y considerables de este período ilustran bastante bien las incertidumbres y discusiones de la situación.

Tres veces Ana (1961), de David José Kohon, se componía de tres relatos independientes, sólo unidos por el nombre y la figura de la intérprete central. Tres mujeres representan otras tantas facetas del amor y la incomunicación. Como mucho cine de este tiempo, *Tres*

(1) En *Cahiers du Cinéma:* «... El cine argentino suele pensar primero en soluciones formales y luego en lo que quiere decir.»

veces Ana configuraba el abismo entre una realidad sórdida e indiferente y las acciones de personajes perdidos en su soledad.

Los jóvenes viejos (1961), de Rodolfo Kuhn, era la historia de verano y ocio de varios jóvenes que intentan seducir otras tantas muchachas y cuyas relaciones sirven para describir sus distintos grados de responsabilidad ante el amor. Detrás de esta simétrica descripción de la insatisfacción y el tedio, la confusión y el peso de su confort pequeño burgués, existe el intento de representar el ambiente y las incertidumbres de una «generación perdida». Por eso, el filme alcanzó un eco muy especial, quizá exagerado, entre la juventud intelectual de Buenos Aires, que se sintió íntimamente representada.

El negoción (1960), de Simón Feldman, era una sátira casi gogoliana, una farsa estilizada del mecanismo de corrupción y de poder en una imaginaria dictadura sudamericana. Tal vez excesivamente abstracta, constituía, sin embargo, un camino inédito como forma y concepción ideológica, que lamentablemente nunca fue proseguida ni profundizada.

La cifra impar (1961), de Manuel Antín, era una adaptación del cuento *Cartas a mamá*, de Julio Cortázar, construido con saltos de tiempo y complejos *flashbacks* que reflejaban sutilmente el relato subjetivo y fantástico del autor. Su acción se divide entre París y Buenos Aires.

Dar la cara (1961), de José A. Martínez Suárez, con libro de David Viñas, fue uno de los raros filmes de esta época que intentaban un análisis político social contemporáneo, a través de luchas universitarias entre estudiantes y ataques ultraderechistas. El colonialismo cultural y político del país, las contradicciones del sistema imperante, son las líneas básicas del filme que desgraciadamente perdía su eficacia por la excesiva esquematización de sus personajes-símbolo.

Alias Gardelito (1961), de Lautaro Murúa, historia de un arribista modesto que desde su condición de semi «lumpen» intenta ascender en la escala social a través de negocios turbios (a su vez controlados por los inatacables poderosos), fue una especie de filme-choque para este período. A la inversa del anterior, la exacta fusión entre acción y motivaciones, entre el medio social y los personajes, lleva a una convincente expresión del drama desencadenado por una sociedad que impide al hombre desarrollarse en plenitud.

Puede advertirse que todos los filmes mencionados fueron estrenados el mismo año, 1961, y todos eran también el primero o segundo largometraje de cada realizador. Con las limitaciones, tropiezos o desniveles que contenían, eran muy representativos, sin embargo, de una nueva forma de entender el cine: eran, de acuerdo a la defi-

nición de Bazin, «filmes de autor», una actitud conscientemente asumida por todos estos jóvenes directores. Puede pensarse ahora que el talento de la mayoría podría haber alcanzado nuevas cotas de trascendencia para un movimiento de expresión llevado a representar el estado de la cultura y la sociedad argentina, en plena ebullición política. Pero sucesivas crisis económicas, la censura, errores de producción y vallas numerosas en la recepción de estos filmes (que en general no llegaron a grandes audiencias) detuvieron este proceso de cinematografía independiente de los esquemas tradicionales del espectáculo.

Ya el mismo año de mayor expansión para el nuevo cine (1961) un productor de este sector «independiente» definía las circunstancias que iban a ahogar el improvisado «boom» de los cineastas-autores: La propiedad de los «circuitos de cine» está en manos de un núcleo reducido de exhibidores, estrechamente vinculados a los intereses de los monopolios norteamericanos, que se niegan a exhibir la producción nacional, sustituyéndola en sus programaciones por el material que le entregan las distribuidoras de filmes foráneos. De esto modo la producción nacional encuentra un serio obstáculo para desarrollarse y debe competir en inferioridad de condiciones, ya que la recuperación del capital invertido debe iniciarse en el país de origen (2).

Esta situación, que no ha variado en los veinte años siguientes (y que por cierto no es exclusiva de Argentina) no ha sido influida por las diversas medidas de protección oficial, que nunca han afectado esencialmente la estructura del mercado cinematográfico. Dada la producción media nacional (alrededor de 30 largometrajes por año) su porcentaje en relación a los filmes extranjeros es apenas del 8 por 100. Ello explica su necesidad de protección para competir, pero no alcanza a poner de acuerdo a sus responsables sobre la mejor manera de aumentar la gravitación —cuantitativa y cualitativa— del cine nacional.

La crudeza estadística, sugiere que liberada a sus fuerzas, la industria del cine sólo puede apostar a películas de seguro impacto popular, con audiencias masivas difíciles de alcanzar en un país de sólo 24 millones de habitantes. La opción no es fácil y generalmente se desliza hacia las fórmulas más cómodas, apoyadas en el entretenimiento masivo estimulado por la alienación demagógica del gusto popular. Pero este dilema, habitual en casi todas las cinematografías comerciales, se agrava por la dependencia económica y cultural que

---

(2) «Algunas conclusiones sobre aspectos económicos de la industria cinematográfica nacional», por Jorge A. Garber. Revista *Cine Crítica*, número 6, Buenos Aires, julio-agosto de 1961.

asfixia a países como los latinoamericanos, abiertos a muchas formas de colonización multinacional.

Estos problemas se hacen más complejos en países como Argentina, donde tradicionalmente no existe la radicalización extrema entre un poder despótico y un pueblo pauperizado; entre la colonización cultural de las élites y un folklore potente. Hasta que las condiciones de la transformación social provocan violentas definiciones entre el poder tradicional y las capas populares, el cine argentino cultiva —como se ha dicho— los temas de la alienación individual, los problemas de una clase media más o menos consciente de la realidad y —esporádicamente, como en *Los inundados*—, la sociología del subdesarrollo interior. Cuando la radicalización política se precipita, con la restauración inminente del peronismo (1973), ya ha surgido, paralelamente al cine de entretenimiento simple y el esporádico cine «de autor», una corriente de filmes políticos comprometidos, realizados más o menos clandestinamente.

Este «tercer cine» antiimperialista, revolucionario y adscripto, con diferentes matices ideológicos, a la lucha revolucionaria fomentada por el peronismo de izquierda, da origen a una corriente documental no ortodoxa, que se expande por otros países (Chile y Bolivia) y que logra su obra mayor y más conocida mundialmente con *La hora de los hornos* de Fernando Solanas y Octavio Getino (1966-1968). Este filme gigantesco (260 minutos en las tres partes de su versión original), fue una especie de ensayo-meditación militante, de gran influencia en el cine político de todo el mundo (Louis Marcorelles, por ejemplo, lo consideró a la altura o más allá que el *Octubre* de Eisenstein), pero que alcanzó relativa repercusión en las audiencias normales cuando —llegada la legalización del filme en la tercera presidencia de Perón— pudo estrenarse comercialmente en Buenos Aires. Sólo la primera parte, más accesible, se proyectó en esta forma y su eco fue inferior a sus antiguas audiencias clandestinas, unidas por la militancia de los espectadores.

Este caso, como otros conocidos, puso en tela de juicio la eficacia funcional de este tipo de cine como parte de la lucha política. Formalmente, *La hora de los hornos* como *Los hijos de Fierro*, concluida ya en el exilio, mostró un poderoso aliento épico y una difícil propuesta: la de un cine abierto a la discusión del espectador (para lo cual la versión original indicaba pasajes donde la proyección debía interrumpirse) cuya intervención se consideraba esencial. Esta fue una propuesta que chocó de inmediato con la realidad; en cuanto se propuso este tipo de proyección, salvo en audiencias especiales, el público extrañaba su clásica propensión al espectáculo.

No fue casual que posteriores obras de cine militante (Sanjinés, Littin, el mismo Solanas) eligieron otra vez el formato clásico de relato de ficción, de representación dramática. Por otra parte, este cine iniciado en la clandestinidad no pudo superar, después de su pasajera legalización, las persecuciones de los gobiernos militares posteriores. El caso más conocido es la larga lista de exilios provocado por *Los traidores,* un filme sobre la tortura y las traiciones de sindicalistas. Su director, Raymundo Gleyzer, desaparecido y probablemente muerto, muchos colaboradores prohibidos o exiliados, iniciaron un proceso en que los cineastas políticos y otros menores radicalmente comprometidos fueron oficialmente prohibidos o amenazados de muerte.

RECAPITULACION

Hasta que estallan los moldes en el cine militante y politizado (no es casual que uno de sus grupos, el de Solanas, se llamara Cine Liberación), la industria cinematográfica argentina se desarrolló en condiciones semejantes a las descritas anteriormente: producción comercial privada con apoyo estatal relativamente amplia. Esta se manifiesta a través de las protecciones especificadas en la Ley de Cine de 1957, reformada posteriormente en 1966 y en 1978. Préstamos oficiales con garantías bastante duras pero devolución cómoda, devoluciones al productor de acuerdo a los resultados de taquilla («recuperación industrial», como se denomina) y una obligación de ser exhibidas, son las medidas básicas empleadas para fomentar el cine nacional. Estos préstamos y devoluciones de taquilla (que provienen de un impuesto sobre los billetes) son administrados por el Instituto Nacional de Cinematografía, que depende de la Secretaría de Prensa de la Presidencia de la Nación. Ciertos premios a «la calidad» han desaparecido desde hace años, ante las críticas despertadas por su probable corrupción y la dudosa independencia de los jurados, que integraban miembros del Instituto y representantes de los cineastas y productores.

Los estímulos a la calidad —el punto más débil de la protección— han sido reemplazados por una ampliación sustanciosa de los presupuestos posibles de adelanto oficial, dedicados a los proyectos considerados de «interés nacional». Estos, sin embargo, no suelen recaer en filmes de gran valor artístico presumible, sino a aquellos que, según el criterio oficial, corresponden a la exaltación de ciertos valores patrióticos, históricos y tradicionales. Por ello, y de acuerdo

a una minuciosa serie de pautas para la producción, el modelo de cine auspiciado suele ser aséptico moralmente, estéticamente vacío y dramáticamente ñoño.

La situación del cine artísticamente válido y teóricamente progresista ideológicamente, se ha agravado desde 1977, cuando la censura siempre influyente se vuelve ubicua y sistemática. En cine, existe un organismo llamado Comisión Calificadora, que además de las calificaciones por edades (prohibición para menores de dieciséis y dieciocho años) tiene la facultad de cortar partes o prohibir totalmente un filme considerado inmoral o atentatorio al «estilo de vida nacional», o ideológicamente sospechoso de subversión, o atentatorio a los valores «occidentales y cristianos». Para ello, su función comienza con la lectura y aprobación de los guiones y concluye con el visionamiento del filme terminados.

A esta doble censura, previa y a posteriori (ejercitada desde hace muchos años con especial atención a los «delitos» morales pero que desde 1977 atiende especialmente los posibles deslices ideológicos) se añade otra indirecta, en cierto modo económica, que se manifiesta a través del propio Instituto de Cinematografía. Este, a la vez que juzga cada proyecto y su ubicación dentro de las «pautas» que dividen las producciones entre las de interés nacional, las que merecen algún estímulo y las que no lo merecen, informa al productor sobre la viabilidad de los artistas que integrarán el reparto del filme: o sea que «recomienda» la exclusión del o los actores que pueden figurar en las «listas negras» del régimen.

Las pautas morales e ideológicas a las que deben ajustarse las películas nacionales y extranjeras son, por otra parte, suficientemente ambiguas como para que su interpretación pueda aplicarse con la personal óptica de los funcionarios de turno. El período 1960-1968 fue el más liberal, aunque con excepciones sonadas, porque además se posibilitaba el recurso judicial ante una prohibición. (Se recuerdan, por ejemplo, el caso de *Morir en Madrid*. de F. Rosif, exhibida por orden de un juez, o el largo proceso de *Teorema*, de Pasolini, objetada luego de sucesivos cortes.) La discriminación suele diferenciar la moral extranjera y la local: generalmente se corta o prohíbe con más severidad al cine nacional. La curiosa teoría de un censor ya retirado, M. Tato, sostenía que ciertas escenas pecaminosas mostraban la corrupción extranjera, pero no que podían existir en filmes argentinos. Muy recientemente, la circunstancial presencia en Buenos Aires del famoso dramaturgo Peter Brooks le permitió protestar con éxito ante las autoridades del Ente de Calificación sobre extensos cortes infligidos en su filme *Encuentros con hom-*

bres notables. Pero lo habitual es que estas acciones sean silenciadas por los mismos distribuidores para no afectar sus negocios: todos ellos, según nos manifestó el representante de un sello norteamericano, tienen listas de filmes que no serían aceptables, a priori, por la censura argentina, con lo cual se ahorran el envío y los trámites. Aun así, muchas otras son sancionadas con cortes o prohibición total.

Esta censura ubicua y autoritaria es una de las causas que suelen esgrimirse para explicar las debilidades de una producción cinematográfica que entre 1965 (en que van desapareciendo las esperanzas del «nuevo cine») y 1980 de muy escasos títulos memorables. Este factor (como la consiguiente autocensura) han sido importantes, sin duda, pero no alcanzan a explicarlo todo. También deben anotarse en la cuenta de fracasos y carencias la escasa ambición de productores atentos a una ganancia difícil aun con filmes pensados para el más elemental atractivo espectacular. Vedado el erotismo franco por la censura, queda cierto tipo de películas cómicas muy burdas, con situaciones o alusiones verbales de revistas: erotismo reprimido y vulgar, que se acentúa en las versiones destinadas a la exportación.

En el período mencionado, la figura más promisoria fue Leonardo Favio, actor iniciado en *El secuestrador,* de Torre Nilsson, que en 1965 debuta como director-autor de *Crónica de un niño solo,* filme sensible y conmovedor con toques neorrealistas y un lenguaje intimista de resonancias bressonianas. Esta esperanza se confirmó parcialmente en *Romance del Aniceto y la Francisca* (1966) y *El dependiente* (1969), pero se diluye en la confusión y el fárrago pretencioso en sus filmes posteriores.

En 1969, precisamente, se esboza otro intento de renovación a través de varios directores probados en el filme publicitario, que deciden aunar esfuerzos para distribuir en común sus primeros largometrajes. Este proyecto de unión independiente fracasa enseguida. Tampoco sus filmes, si bien poseen valores interesantes, alcanzan a modificar el clima general de abulia y desinterés. *The Players versus Angeles caídos* (1969), de Alberto Fisherman, confuso pero fascinante filme alegórico en plan de improvisación claustrofóbica de sus actores es la más notable. Pero las obras de Ricardo Becher, J. J. Jusid, Néstor Paternostro y Raúl de la Torre (el que obtiene más éxito de público con *Crónica de una señora)* como la primera mencionada, son pálidos ecos del cine inconformista de los años sesenta.

Hacia 1974, cierta apertura en la censura y la coyuntura favorable a los temas sociales, permitió la realización de algunos filmes que

obtuvieron amplia repercusión. *La Patagonia rebelde* (1974) dirigida por Héctor Olivera y guión del mismo Olivera y Fernando Ayala, se basaba en un libro de Oswaldo Bayer que reconstituía históricamente una huelga general con ocupación de estancias ganaderas en la Patagonia.

Los hechos históricos tenían su culminación trágica en la represión desencadenada por el ejército, que se convierte en una verdadera masacre. Los polémicos hechos, cuya capacidad de erizar aún las conciencias provenían de la propia situación política argentina de esos años, colocaron a la película en una posición a la vez prominente y delicada. El ejército, algunas de cuyas figuras habían tenido una actuación determinante en la represión, presionó para que fuese prohibida. (El comandante en jefe de esos momentos era sobrino de uno de los protagonistas de los hechos de 1921, entónces teniente.)

Aunque no llegó a prohibirse, dadas las buenas influencias de sus productores Ayala y Olivera, su significado se hizó más comprometedor cuando el golpe militar de 1977 volvió a poner de actualidad los intereses y juegos de poder que en cierto modo habían impulsado la tragedia de la Patagonia. El filme, que ya había sido explotado extensamente, desapareció prudentemente de las carteleras y no fue prohibido explícitamente, aunque se sabía que era conveniente olvidarlo...

La obra en sí, de corte clásico y estilo llano, casi de western, obtuvo un éxito de público extraordinario. No sólo su tema y realización, sino la efectiva aproximación a una épica revolucionaria, asimilaba el filme a las realidades específicas (no folklóricas ni maniqueas) de una cultura popular. También *Quebracho,* de Ricardo Wulicher se inscribía en esta línea, al describir la explotación feroz, a principios de siglo, de una empresa inglesa dedicada a la extracción del tanino en los grandes bosques del norte argentino.

Globalmente, la producción argentina de los años 73-75 obtuvo con obras disímiles pero bastante ambiciosas una repercusión masiva desconocida desde 1940: Filmes de interés fueron, por ejemplo, *La tregua,* de Sergio Renán, hábil y sensible melodrama basado en un cuento del uruguayo Mario Bendetti; *Boquitas pintadas,* de Leopoldo Torre Nilsson (basado en una novela de Manuel Puig), y las ya citadas *Quebracho* y *La Patagonia rebelde.* Gracias a estas producciones especiales, la concurrencia global y las recaudaciones del cine argentino se acercaron, por primera vez, a las cifras de la exhibición de filmes extranjeros, a pesar de la enorme desproporción (35 contra 290, aproximadamente) de la cantidad de estrenos.

Pero la profunda crisis política y económica, con su violenta inflación y recesión, puso a la industria, durante 1976, en sus niveles más bajos desde 1955. Un intento de «nacionalizar» el doblaje y copiado de películas extranjeras provocó el «boycott» del cine norteamericano, que dejó de estrenar durante dos temporadas. El 27 de octubre de 1976, un nuevo decreto con concesiones a las compañías de Hollywood, permitió el regreso de sus filmes que, justo es decirlo, el público esperaba con ansiedad... Ese período de abstención de las poderosas compañías multinacionales no provocó un aumento de la producción nacional. Los costes en aumento desmesurado y las inhibiciones provocadas por la censura colocaron al cine argentino en su nivel más deprimido, en cantidad y calidad. En 1976 sólo se estrenaron 16 películas argentinas y 17 en 1977.

Pocos filmes de calidad aparecen en este período. *¿Qué es el otoño?*, de David J. Kohon, melancólica elegía a una generación de intelectuales frustrados, cuyas claves de actualidad merecieron cortes; *No toquen a la nena*, de J. J. Jusid, hábil comedia satírica, que también sufrió cortes; *Crecer de golpe*, de Sergio Renán, filme frustrado pero interesante, basado en un relato del desaparecido Haroldo Conti; *Piedra libre*, que sería el último filme de Torre Nilsson, fallecido en 1978. Este último fue objeto de una sonada prohibición, revocada por orden judicial.

Desde 1978 se aprecia una recuperación económica del cine industrial, no así en calidad, donde el denominador común puede apreciarse en algunos títulos: *Encuentros con cualquier tipo de señoras, Patolandia nuclear, Con mi mujer no puedo*, etc. En 1978 llamó la atención, dentro de la mediocridad general, *La parte del león*, relato detectivesco de Adolfo Aristarain, y en 1979 *La isla*, de Alejandro Doria.

En 1980 cabe destacarse, en forma excepcional, el reciente filme de Raúl de la Torre *El infierno tan temido*. Basado en una obra de Juan Carlos Onetti, puede considerarse uno de esos raros casos de adaptación feliz del lenguaje escrito a la expresión cinematográfica. Con una estructura elíptica, recurrente, De la Torre extrae de la diabólica y conmovedora historia de amor-odio que envuelve a los protagonistas un ritmo inexorable, pausado y poético, cuya sobriedad sorprende, lo mismo que la sensibilidad del lenguaje visual. Excepcional, tanto para el nivel actual del cine argentino como para la propia trayectoria de Raúl de la Torre, cuya filmografía tiene obras interesantes pero ninguna a este nivel.

También posee interés la versión del *Informe para ciegos*, de Ernesto Sábato, que realizó su hijo Mario, con el título de *El poder de*

las tinieblas (1979-80). Tiene un buen nivel estético y de interpretación (Sergio Renán, Osvaldo Terranova) y en muchos momentos, sobre todo al final, crea unos climas obsesivos de terror y desequilibrio. No siempre consigue, empero, mantener la necesaria ambigüedad del relato entre la sensación de que la historia es real o fruto de una alucinación demencial. En cambio resulta ambiciosa pero totalmente fallida *Los miedos,* de Alejandro Doria, una historia de apocalipsis ciudadana (una peste devasta una ciudad y las autoridades liquidan sistemáticamente a los contagiados), cuyas lecturas posibles decepcionan una vez que se desarrollan las historias de un grupo de supervivientes que escapa, y que resultan una verdadera antología de tópicos y vanguardismos pasados de moda.

¿Cuál es la situación actual, después de todos los avatares relatados? Existe una industria cinematográfica débil y con problemas insolubles, siempre enfrentada a los topes de una proyección limitada por intereses multinacionales, un mercado interno reducido y reluctante y una protección oficial que exige en contraparte una obvia domesticidad ideológica. Persiste un buen nivel técnico en todos los rubros de la realización, aunque muchos de sus realizadores se han exiliado, buscando otros nuevos horizontes de trabajo y algunos han desaparecido. Y, por fin, no se ha resuelto uno de sus viejos problemas, la dificultad de expresar con amplitud y profundidad la realidad de su pueblo. Este problema de identidad, tan arduo en cualquier época, es particularmente difícil ahora, pero necesario. Porque sólo con libertad podrá llegar a resolverse.—*JOSE AGUSTIN MAHIEU (Cuesta de Santo Domingo, 4. Madrid-13).*

DOS ESPECTACULOS FUTURISTAS DE «ELS JOGLARS»

(Para Yaiza, que ya se entusiasmaba con «Els Joglars» antes de conocerlos.)

BREVE INFORME SOBRE «ELS JOGLARS»

Con casi veinte años de trayectoria, a lo largo de los cuales han creado diecisiete espectáculos, «Els Joglars» es uno de los grupos del Teatro Independiente español que, por la calidad, la innovación y la singularidad de sus trabajos, cuenta con una enorme capacidad

de convocatoria y que —a veces por causas extrateatrales: un proceso militar, el desafortunado accidente de una de sus componentes— aparece rodeado de una aureola próxima a la mitificación. Lo cierto es que el nombre de «Els Joglars» es uno de los puntos de referencia obligados cuando en nuestro país se quiere aludir a la investigación sobre el lenguaje escénico, entendida ésta como honda reflexión sobre el fenómeno dramático, no como simple prurito de «estar al día». La historia de «Els Joglars» es, en definitiva, la historia de la búsqueda, consecución y perfeccionamiento de un lenguaje teatral propio y novedoso. Asentado esto, resumamos brevemente cuál ha sido la carrera y cuáles los postulados y la organización interna de «Els Joglars» (1).

«Els Joglars» tienen sus comienzos en mayo de 1962, bajo la Agrupación Dramática de Barcelona. Su formación técnica proviene principalmente del chileno Italo Ricardi, del Instituto del Teatro de Barcelona y del Centre Dramatique de l'Est (Strasbourg). El grupo empezó con quince mimos bajo un régimen de trabajo *amateur*, siguiendo un camino de orientación clásica dentro del mismo. Tras su intervención en el Festival Internacional de Zurich del 67, «Els Joglars» emprendió una fase de mayor profesionalización y de investigación técnica que obligó a reducir el número de sus componentes. Cada uno de ellos tiene ahora, aparte de su trabajo en escena, una responsabilidad suplementaria que puede abarcar desde la Caja hasta la Publicidad. Hay que señalar también que los miembros de «Els Joglars» alternan su trabajo escénico con la labor pedagógica y con la promoción de actividades artísticas. Asimismo, independientemente de los ensayos normales destinados al montaje de cada espectáculo, el grupo realiza en forma paralela una tarea de experimentación en el terreno de la expresión corporal y de entrenamiento físico imprescindible en el teatro que practican.

Por lo que se refiere a la tendencia dramática de «Els Joglars», se orienta a un acercamiento al teatro no literario, de raíces profundamente populares, tipo esperpento y comedia del arte, abandonando el «mimo puro» de sus comienzos, por un género de expresión más acorde con las características latinas, dirigido más a los sentidos que al razonamiento y a las ideas. Así, los espectáculos de «Els Joglars» se basan primordialmente en lo visual y en la expresión corporal, no en lo auditivo, en su intento de encontrar formas inéditas de lenguaje teatral que pongan en causa las empleadas tradicionalmente. En este

---

(1) Los datos que siguen proceden, fundamentalmente, de dos informes de «Els Joglars» a la revista *Primer Acto* (números 119, abril 1970 y 221, junio 1970) y de *Historia del Teatro Español. Siglo XX*, de Francisco Ruiz Ramón, Ediciones Cátedra, Madrid, 1977.

sentido, recordemos unas declaraciones de Albert Boadella, director del grupo, en las que afirmaba que el noventa y nueve por ciento del teatro que se hace es literario y que «Els Joglars» pretenden ocupar ese uno por ciento que queda para desarrollar lo visual, siendo la palabra un elemento más, pero nunca un componente básico. Por otra parte, digamos que para «Els Joglars» en arte cada creación es, al mismo tiempo, una destrucción. «Lo que más me gusta de mi oficio —ha dicho Boadella— es que mientras se va representando se va muriendo, y se muere más todavía si encima no queda un texto literario.»

En lo que atañe a la gestación de un espectáculo digamos que los actores no son meros intérpretes, sino que van creando en cada representación. Por su parte, Albert Boadella concibe los montajes mientras nacen en los ensayos. La creatividad de todos es aprovechada y Boadella es el encargado de ordenar las piezas del rompecabezas.

El teatro de «Els Joglars», pues, es un teatro de la imagen, de la plasticidad, dirigido a los sentidos, un teatro en el que el cuerpo se convierte en principal órgano expresivo, un teatro al margen de fórmulas literarias, con apoyaturas verbales y, por todo ello, un teatro que muere cada vez que concluye la representación. Y habría que añadir que es un teatro itinerante, ya que los espectáculos montados por el grupo son, ante todo, pensados para giras. Giras que han llevado a «Els Joglars» a recorrer la geografía hispana a lo largo y ancho, y a viajar asiduamente al extranjero, donde han obtenido éxitos en Festivales Internacionales, como el de Zurich, Arezzo y Frankfurt, entre otros.

Desde aquel *Mimodrames* (1962) pasando por creaciones inolvidables, como *El Joc* (1970), *Mary D'Ous* (1973), *Alias Sarralonga* (1974) e incluido su famoso espectáculo *La Torna* (1977) —famoso por las circunstancias extrateatrales concitadas en su torno: prohibición, proceso militar, encarcelamiento, exilio y huida rocambolesca de Boadella a Francia—, «Els Joglars» ha desarrollado una coherente línea de trabajo presidida por el rigor y la exigencia en su expresión original, y en la que el humor y la ternura se alían con la sátira despiadada, la caricatura cruel y desmitificadora, la subversión de esquemas de valores establecidos y el compromiso político. Todo ello enmarcado siempre en una concepción lúdica del hecho teatral.

Después de sus estrenos respectivos y diversas giras, «Els Joglars» han vuelto a reponer en Madrid dos de sus últimas creaciones —*M-7 Catalonia* y *Laetius*— que, aunque de temática diferente, tienen en común una misma preocupación científica en una visión futurista.

casi de ciencia-ficción, de determinados temas que preocupan al hombre contemporáneo. De ambas reposiciones vamos a ocuparnos seguidamente.

M-7 CATALONIA: CONFERENCIA SOBRE UNA CULTURA EXTINGUIDA

M-7 Catalonia fue creado en 1978 por Albert Boadella en el exilio, tras los acontecimientos de *La Torna.* El espectáculo se estrenó en Perpiñán y luego viajó prácticamente por todo el estado español, recorriendo asimismo Italia, Alemania y Francia. Se presenta con el subtítulo de «Conferencia para la aplicación práctica de culturas extinguidas dentro de la planificación general del informe "Wallace Müller"». Pero, ¿qué hay detrás de este párrafo explicativo que, en principio, nada aclara, y de ese título que parece un mensaje cifrado? Veamos.

Pensemos en una hipotética civilización futura anglosajona. Pensemos también que en el tiempo en que tiene lugar esa civilización —dentro de cuarenta o cincuenta años— el sector 7 del Mediterráneo —es decir, Cataluña— ha desaparecido y sólo quedan cuatro supervivientes, ya ancianos. Esos ancianos —tres hombres y una mujer— aceptan sumisamente ser objeto de diferentes experimentos y observaciones científicas a cambio de recibir una moderna casa. Dos antropólogas se dedican a investigar los hábitos y costumbres de esa cultura desaparecida del Mediterráneo, a través de los recuerdos de los cuatro ancianos. Una vez llevado a cabo el estudio antropológico, todo está dispuesto para una conferencia-demostración en la que las antropólogas expondrán sus teorías sobre el sector 7 del Mediterráneo y en la que los supervivientes reproducirán, a modo de ilustración viviente, sus formas de vida, evidentemente poco prácticas e irracionales para esa civilización avanzada que los observa. El espectáculo da comienzo entonces: el público real asistente a la representación es el público imaginario que acude a la conferencia.

Así, con el planteamiento manifiesto de una demostración científica, *M-7 Catalonia* (2) se convierte, poco a poco, en una disección de la cultura catalana. En el escenario —delimitado por una estructura metálica llena de luces— los cuatro ancianos, respondiendo a las indicaciones de las antropólogas que los flanquean enfundadas en unos asépticos trajes de una pieza, reconstruyen las que fueron sus

---

(2) *Título:* «M-7 Catalonia». *Creación* de «Els Joglars». *Intérpretes:* Anna Barderi, Carme Perlano, Pitus Fernández, Rafael Orri, Ramón Teixidor y Antoni Vicent Valero. *Técnico:* Miguel Arisa. *Colaboración:* Lluis Racionero. *Escenografía:* Fabiá Puigcerver. *Dirección:* Albert Boadella. *Reposición:* Sala Olimpia, de Madrid (10 de marzo de 1981).

normas habituales de comportamiento. Las antropólogas hablan una jerga en la que se entremezclan el inglés, el castellano, el catalán y el alemán como idioma para impartir órdenes. Por su parte, los cuatro supervivientes del sector 7 del Mediterráneo apenas hablan, y cuando lo hacen, suelen utilizar el catalán. Pero, como señalamos al principio, la palabra no tiene importancia, es una mera apoyatura en una sucesión de cuadros plásticos, de gran fuerza visual e intención cómica y de innegable rigor estético. Una sucesión de cuadros plásticos en los que quedan retratadas las características particulares de una cultura extinguida, y que abarca desde las peculiaridades morfológicas y la vestimenta, hasta la entonación de canciones de honda raigambre popular —la sardana—, pasando por los mitos religiosos, la gastronomía, las reacciones ante estímulos sexuales, el uso de objetos cotidianos —la silla, la mesa—, el reflejo ante determinados sonidos... Se trata, en suma, de un repaso exhaustivo a las diferentes facetas que conforman un determinado sistema de vida: la catalana, en principio, por extensión la mediterránea, y aún más allá, la hispana. Todo ello realizado en clave de humor. Un humor que tiene mucho de ternura y de nostalgia ante la supuesta extinción de las normas de comportamiento, patrimonio de un pueblo, pero que no rehúye la caricatura de tintes ácidos cuando se trata de poner de manifiesto la superstición, los tópicos y la irracionalidad de algunos de esos hábitos ancestrales.

Evidentemente, en todo ello subyace una confrontación que nos lleva a comparar esos componentes que identifican la cultura catalana —que bien podría ser y que, de hecho, funciona en el espectáculo como una suerte de compendio de la española— con los de la hipotética civilización futura anglosajona. Con *M-7 Catalonia,* «Els Joglars» pretenden demostrar —declara Boadella— que vivimos deslumbrados por el Norte y que a veces no nos damos cuenta de que nuestras peculiaridades cada vez están más estandarizadas. Nos hemos convertido —se nos insinúa en la obra— en una especie de conserjes del Mediterráneo para guardar y entretener los lugares de veraneo de los ciudadanos de las culturas del Norte, y ante ellos, sentimos complejo, nos apabullan con su progreso, su técnica, su ciencia, sus filósofos, economistas y políticos. Sin embargo, pese a llevar la etiqueta de exóticos o folklóricos, nuestras características particulares cada día son menos particulares. Esta es, en definitiva, la tesis del espectáculo, y por eso, bajo el pesimismo que presenta como inevitable la desaparición de la cultura del sector 7 del Mediterráneo, en la obra late la ternura, el apego hacia esos esquemas

de comportamiento aparentemente bárbaros a los ojos de los futuros anglosajones.

Pero hay más. En *M-7 Catalonia* encontramos apuntada —avanzando un poco más en el juego de ficción propuesto en el espectáculo— una inquietante visión de la realidad futura. Una visión que aventura una «terapéutica de equilibrio social», que no es otra cosa que una forma de coacción y programación de la libertad de los individuos. Se trata de lo que una de las antropólogas denomina «el auto-tratamiento psiquiátrico naturista». Esa perfecta, programada y profiláctica civilización futura necesita de nuestras cosas —nuestros hábitos culturales— para que sus ciudadanos «jueguen» en las áreas de esparcimiento social reproduciendo aquellas formas de vida desaparecidas del Mediterráneo. «No hay que inquietarse, no han perdido la cabeza —escribe Boadella—, unos siglos antes, María Antonieta, reina de Francia, había iniciado la experiencia construyendo para ella un minipueblo en los jardines de Versalles. El objetivo era el de poder "jugar" a campesinos con sus cortesanos...» Siguiendo el ejemplo de María Antonieta, los miembros de esa civilización futura pueden jugar a reproducir los hábitos de los cuatro ancianos supervivientes de Catalonia. Pero, cuidado, la práctica queda rigurosamente delimitada a los apartados de «ocio y esparcimiento social». Fuera de ahí no se puede, por ejemplo, degustar una paella o beber vino de un porrón, ni entonar canciones, ni mantener una relación sexual «tradicional», ni sostener tertulias en torno a una mesa... El «mundo feliz» de Huxley está a la vista.

LAETIUS: UNA NUEVA FORMA DE VIDA EN LA TIERRA

Ganador del Premio Ciudad de Barcelona 1980 al mejor espectáculo, *Laetius* (3), como señalábamos antes, tiene puntos de contacto con *M-7 Catalonia.* De nuevo nos encontramos con una historia futurista, sólo que ahora su alcance es más universal y el pesimismo que había en *M-7 Catalonia* se vuelve más totalizador. Y ¿qué o quién es *Laetius?* Sencillamente es el nombre que recibe una nueva forma de vida que renace en la Tierra tras una imaginaria y aniquiladora explosión nuclear. Si en *M-7 Catalonia* estábamos ante una conferencia-demostración, ahora el procedimiento es similar, se trata de un reportaje explicativo del ciclo vital de *Laetius.* Sin embargo,

(3) *Título:* «Laetius». *Creación* de «Els Joglars». *Intérpretes:* Anna Barderi, Carme Perlano, Pitus Fernández, Doménec Reixach y Antoni Vicent Valero. *Técnico de iluminación:* Jesús Agelet. *Técnico de sonido:* Jordi Costa. *Escenografía* Albert Boadella. *Realización de escenografía:* Josep María Ibáñez. *Ayudante de dirección:* Gloria Rognoni. *Dirección:* Albert Boadella. *Reposición:* Sala Olimpia, de Madrid (27 de marzo de 1981).



Escena de *Laetius*, creación de «Els Joglars»



Escena de *M-7 Catalonia*, creación de «Els Joglars»



Otra escena de la misma obra

hay diferencias formales, no sólo de tema. En *Laetius* los actores realizan una reflexión sobre el hecho interpretativo, y entre secuencia y secuencia que muestra el proceso evolutivo de ese ser posnuclear, explican los sentimientos y reacciones que experimentan mientras lo encarnan. Esta reflexión funciona a veces de manera independiente de la acción de la obra, y otras, está directamente imbricada con la misma. Pero veamos con detalle el contenido de *Laetius*.

La obra comienza con una encuesta—simulada, puesto que las respuestas están grabadas, aunque el espectador tarda en darse cuenta de ello—. Dos actores preguntan al público por las motivaciones de su asistencia a la función, por su concepción del teatro y, finalmente, su opinión sobre las centrales nucleares. Luego, en el gran círculo luminoso que ocupa el escenario—en el que, a cada secuencia, se echa tierra encima—se ejemplifica cómo sería en realidad un cataclismo nuclear: incandescente, insonoro, limpio. La Tierra es ya un planeta estéril y desértico. Pese a ello, nace una nueva forma de vida que presenta mutaciones con respecto a su antepasado humano y que, al mismo tiempo, está especialmente dotada para adaptarse y aprovechar el medio ambiente resultante de la explosión.

Laetius, paulatinamente, en un proceso semejante al llevado a cabo por el hombre de las cavernas hasta llegar al contemporáneo, irá creando su propia manera de vivir y de relacionarse con sus semejantes. Algunos objetos enterrados por los antiguos pobladores del planeta le ayudarán—generalmente por un proceso mimético—en su desenvolvimiento. Progresivamente *Laetius* evolucionará al mismo ritmo que su entorno terrestre. Vemos sus esfuerzos por mantenerse erguido, su aprendizaje gestual, sus hábitos alimenticios, sus escarceos eróticos, su invención de un sistema de comunicación, su ordenación del trabajo, su división de clases... Mientras tanto, como dijimos antes, los actores explican su respeto y afecto por *Laetius* a medida que, sobre el escenario, lo interpretan y lo van conociendo.

El espectáculo, en suma, muestra el lento proceso de la construcción de un nuevo sistema vital y social. Sistema que, a la larga, no resulta tan nuevo, ya que pese a las mutaciones, es muy parecido a la antigua organización humana. Tan parecido que cuando *Laetius* ha alcanzado un cierto grado de refinamiento—indumentaria sofisticada, empleo de utensilios, códigos de comportamiento en reuniones...—también ha sido capaz de crear artefactos devastadores y una nueva hecatombe nuclear destruye el planeta y a *Laetius*. La historia se repite y el sentido de la parábola es claro. *Laetius*, realizado como casi todos los espectáculos de «Els Joglars», con una

enorme intensidad humorística, es una meditación sobre una de las grandes preocupaciones de nuestro tiempo. El poder de autodestrucción creado por el hombre —se nos recuerda—, resumido en los ingenios nucleares, pende siniestramente sobre nosotros y el futuro de la humanidad. Es una amenaza continua que día a día se hace más intensa. Poseemos todo lo necesario para provocar el final. Nuestro final.

Por lo que respecto a la puesta en escena, tanto de *Laetius* como de *M-7 Catalonia*, hay que decir que responden a ese intento de «Els Joglars» de obtener un lenguaje teatral inédito, fundamentado en la plástica y en la expresividad corporal, y encaminado a ser comprendido por los sentidos antes que por el raciocinio. Montajes de ritmo sin altibajos, de gran coherencia estructural y con relevantes logros estéticos.

«Els Joglars», esta vez un tanto alejados del compromiso y del análisis de la inmediatez política española de anteriores obras, nos han ofrecido dos creaciones de visión futurista, casi de ciencia-ficción. Sabemos, sin embargo, que la fábula más imaginativa o la invención más delirante, muchas veces es superada por la propia realidad. Es posible que lo que se nos expone en *M-7 Catalonia* y en *Laetius* —como aclara Boadella— no pertenezca totalmente al mundo de la ficción, puesto que las condiciones comienzan a mostrarse propicias para que se convierta en algo real. Por eso *M-7 Catalonia* y *Laetius*, pese a estar recorridos por el humor, son tan inquietantes.—*SABAS MARTIN (Fundadores, 5. MADRID-28).*

Sección bibliográfica

«AIRE NUESTRO» EN SU CUARTA SERIE *

I

La obra toda de Jorge Guillén se articula en un único «libro»: *Aire nuestro. Cántico, Clamor, Homenaje* más luego *Y otros poemas* constituyen series en las que en distinto grado se van modulando los temas o materias de contenido fundamentales de esta poesía.

El propio autor ha revelado cómo a los veinticinco años dijo alguna vez: «¡Lo daría todo por escribir un libro de versos!», y que entonces pensaba ya en una obra con unidad orgánica. Efectivamente, los textos de las distintas series guillenianas se hallan relacionados entre sí «desde dentro», ya que responden a una matriz temática unitaria que se manifiesta en distinta proporción según esas series cronológicamente sucesivas.

Cántico es el poemario dedicado a la afirmación del vivir y el ser, de la vida y la existencia como hecho general y elemental. Afirma así la realidad frente a sus imperfecciones y la amargura del existir. Pero también se hallan en él desórdenes, dolores y muerte como formas del mal.

La poetización del mal da lugar a *Clamor*, que desarrolla el coro de elementos negativos que ya había aparecido en *Cántico.*

Aparece tratado ahora el desarrollo histórico de nuestra época, con lo que frente a la Vida se poetiza fundamentalmente la Historia. Son las dos realidades radicales: Guillén nos hace asistir al gozo de lo vital-elemental y a su despliegue y concreción en lo histórico. Para él la lucidez de conocer todas las negaciones no debe interrumpir la afirmación jubilosa del puro existir, de que la vida vale e importa.

---

* A propósito de Jorge Guillén, *Aire Nuestro, IV, Y otros poemas*, primera edición completa. Barcelona, 1979.

Homenaje concreta a su vez un aspecto de *Cántico:* es el júbilo sereno personal del poeta. Efectivamente está referido a la jornada diaria del propio autor: experiencias personales, lecturas, la reflexión sobre la literatura...

Luego, *Y otros poemas* continúa la triple gama de temas y tonos de las tres series precedentes, acogiéndose a un troquel de tradición inglesa: *and other poems.* El propio Guillén ha escrito: «Hay una sola obra compuesta de cuatro volúmenes: *Cántico, Clamor, Homenaje, Y otros poemas.* Al autor le importa mucho ese bloque unitario con su coherencia significativa». Se trata en efecto del libro soñado en la juventud y llevado a cabo. *Y otros poemas,* además, es «estricta continuación simultánea» de las tres primeras series.

La sola obra unitaria forma el todo completo de *Aire nuestro.* Este título recoge las dos ideas fundamentales del corpus poemático: aire en nuestros pulmones, es decir, intersección del hombre en cuanto ser vital y del mundo. El hombre como realidad vital en el mundo de la naturaleza y de la historia.

II

El hecho de querer construir un «libro» supone en Guillén —creemos— una adscripción a la estética del Simbolismo, convergente además con su poética vanguardista, que concibe la obra artística en cuanto todo calculado y presidido por un orden interno; Simbolismo y Vanguardia constituyen concepciones artísticas que concurren a formar lo que puede llamarse *lírica moderna* española.

La tradición de nuestra lírica moderna, en efecto, constituye un desarrollo cuyo despliegue va de un autor como Bécquer a los hombres del veintisiete. Bécquer, Rubén (comúnmente adscrito a la literatura española), Manuel y Antonio Machado, Juan Ramón, y todo el veintisiete, son hombres de esa serie dotada de unicidad y coherencia a la que podemos llamar lírica moderna. A su vez, esta poesía no constituye sino uno de los datos que configuran la magna creación cultural de la *Edad de Plata* (1868-1936).

La trayectoria de la creación poética contemporánea, según decimos, presenta una entidad suficientemente unitaria como para permitir su estudio global. Bécquer ya creó un objeto poético nuevo distante de Espronceda, Zorrilla o Campoamor; coetáneo de Mallarmé y Verlaine, fue de hecho un simbolista, y muchos de los rasgos de su traza están presentes luego en los autores de esta lírica moderna.

Desde el punto de vista literario, el diverso despliegue se realiza en una búsqueda de la belleza, de la pura forma artística; el registro de emociones es distinto, pero en todas se da un intenso sentimiento de lo bello. Lo que aquí estamos proponiendo llamar poesía (española) moderna, pues, es la secuencia que va de Bécquer al veintisiete; toda ella está impregnada, por debajo de los diferentes resultados, de un puro anhelo de creación artística, de un anhelo de obra bella, y por la impronta simbolista podría ser conocida con este adjetivo. Preferimos, no obstante, el nombre indicado de lírica moderna, que comprende las distintas estéticas convergentes. Acotamos el período entre las fechas-límite simbólicas de 1871 (publicación de las *Rimas* de Bécquer) y la epónima de 1927.

III

¿En qué difieren la primera edición de *Y otros poemas* (1973) y esta otra, completa, de 1979? La profesora R. G. Arance las ha cotejado, y de su trabajo se deduce que Guillén ha corregido en general el texto primero, aumentándolo algo además.

Podemos ver un par de muestras de esta corrección en la parte segunda, *Sátiras*, del libro. Dos poemas («En la televisión», «Una clave») tematizan la idea de «todo se trivializa». El primero presenta una única variante: «Alguna milicia... dispara, fusila», se ve sustituido por «... dispara, no avisa»; la expresión casi redundante queda sustituida por esta otra que aumenta pertinentemente el contenido semántico de acuerdo con el tono general del texto. «Una clave» lleva en 1973 al frente la cita poco explícita: «Trivialización», que ahora aparece recompuesta: «Por trivialización entiendo la nivelación de lo importante y lo ordinario» (E. Tierno Galván); el contenido queda, así, más perfectamente expresado.

A veces asistimos también a supresiones en busca de la expresión más perfecta, en la que nada falte, pero de la que nada sobre tampoco. El texto «Toda la época o Los anuncios en la televisión» pasa a llamarse «A través de la época (televisión)»; aunque quizá el sintagma «Toda la época» sea más expresivo, «A través de la época» uniforma métricamente título y texto, pero en todo caso los nuevos título y subtítulo resultan mejor compuestos. Y sobre todo desaparece respecto a 1973 una cita inicial que ahora ha estimado Guillén poco pertinente: «*¿Qué es la vida?*» (Calderón-Marx-Rockefeller). Por

lo demás, el verso final «¡Economía, producto!» aparece ahora como «¡Economía, lo único!», que responde también mejor a la materia temática del poema.

IV

La *obra completa* de Jorge Guillén es muy extensa. Sin contar el libro que viene preparando —ya muy elaborado—, *Final*, las cuatro series publicadas de *Aire nuestro* ocupan unas dos mil doscientas páginas, con un número cercano a éste de poemas y alrededor de 37.000 versos.

El propio volumen de esta obra, más la complejidad de sus contenidos, de su estética y de las formas compositivas y elocutivas, hará que haya de tardarse aún un tiempo en asimilarla y entenderla globalmente. Es la seña de identidad de todas las aportaciones fundamentales a nuestra cultura.—*FRANCISCO ABAD y R. G. ARANCE (Facultad de Letras. Universidad de VALLADOLID).*

MANUEL RIOS RUIZ: «UNA INEFABLE PRESENCIA»

Si el acto de creación artística supone, entre otras cosas y primariamente, un grado absoluto de fidelidad del creador consigo mismo, con lo que él es; si la autenticidad tiene como premisa el derroche de vida y no la adecuación a una moda cultural; si, por añadidura, el arte es carne y no máscara, tensión límite y no apoltronamiento en los esquemas; si, además, la creación es vértigo, un pulso con la muerte donde nada está establecido de antemano; sin duda entenderemos a Manolo Ríos cuando dice: «Estos poemas o paráfrasis no tienen médula ni parihuelas donde sostenerse para ser declamados o tal vez comprendidos, están escritos por la sola ilusión, han nacido en vértigos y niágaras, salen por un asomo al abismo y una mirada árida a la ciudad que la celosía encaja y filtra el temperamento, con los apoyos de la memoria valiéndome, y por un intento de socorrerme cada vez que un ángel me punzaba en plena paz.»

Y en ese vértigo consciente, la presencia inefable de Dios, una indescriptible epifanía de la trascendencia en el interior del hombre, sin algarabías ni sobresaltos, sin megalomanías. Dios es sorprenden-

te, pero no extiende su manto providencial sobre el imposible, no ofrece su todcpoderosa mano asida a lo inalcanzable. Dios anima su actividad en la eternidad de la sencillez y de las realidades entrañables, en la vecindad y la lejanía, como un trotamundos que va escribiendo con lenguaje transparente los renglones inmediatos de las verdades elementales. El poeta explora su propia voluntad de búsqueda, porque, según sus palabras, «Dios está para eso, para ser encontrado y ser vivido», sin alboroto y desenfreno, y para contemplar sus átomos y sus oficios, sus colmos y el orden que estructura los ámbitos de tristezas y esplendores.

Vivencia de Dios, impregnación de su presencia; invitación sin tregua a la mirada, a la imaginación y al gozo de Dios. ¡Qué cerca y qué lejos está Manolo Ríos de la mística! Cerca por su sobrehumano afán de vida y de contemplación del Ser divino; lejos, porque no persigue la unión consustancial con El ni tiene cabida en su andadura el éxtasis. No se trata de una aventura en la que el poeta mantiene un diálogo personal con la divinidad palpable e insistente, sino que suscita los motivos en un cara a cara consigo mismo o a través de una intención apelativa que insta al lector u oyente a compartir la contemplación de esa presencia inefable. Esto explica la perfecta mixtura entre los momentos de clara escritura expositiva —sin que se suponga un acercamiento a la metafísica, a la teodicea o a consideraciones escatológicas— y las ascensiones líricas que superponen el sentimiento a la razón, un hondo sentir a Dios, «más muchacho y compañero, más hermano del aliento que nos nativa y corporiza».

La tensión límite va perfilando el arribo a un encuentro reconocido con Dios. Pero no quedaríamos satisfechos si estos poemas fueran tan sólo eso, un punto de llegada tan lúcido que gratuitamente rebosara el espacio del gozo y la atracción de lo numinoso. Demasiada seguridad para la contingencia humana. El poeta provoca el riesgo y lo acepta: «Estamos prendidos —dice— por el prodigio insólito de algún alfiler. Y un alfiler es un soplo repentino, una finta penetrante.» Se deja punzar, prender, entrecegar y hundir en su movimiento de búsqueda. Nada hay establecido de antemano, y menos aún cuando de la intimidad y sus perspectivas depende el valor de los propios límites existenciales. La búsqueda de lo inefable arranca de una convicción vital que recuerda a ese gran hombre que fue Unamuno. Como él, Manolo Ríos se niega a aceptar que exista sólo lo visible y perecedero; sus palabras llevan en sí mismas la fuerza de la permanencia, de la perdurabilidad y, en definitiva, de la eternidad: «Si supiera que el mundo es sólo lo que veo y toco, me sentiría desterrado como

un argonatuta ausente o marinero empedernido (...), un niño chico destetado.» El pulso con la muerte está echado; no sé si Unamuno salió invicto en su agonía, pero estoy seguro que Manolo Ríos, sin arrebatos, vive el don precioso de la paz habitada por lo sublime.

Al teocentrismo esencial de los místicos, se opone en estos poemas, y perdonad la expresión, un intencionado geotropismo; la irreversible huida de aquéllos hacia Dios se sustituye aquí por un acercamiento de Dios al mundo: el poeta trata de humanizarlo y le imagina empuñando el almocafre y la azoleta, habitando la migaja de pan íntima y gloriosa, arrodillado en todos los sitios y oquedades. Eso explica la abundancia de léxico concreto para un contenido que sería campo abonado para las abstracciones. En vez de abstracciones, la poesía aúna los sentimientos y las palabras, las sensaciones y los conceptos. Siempre me llamó la atención en este poeta la exuberancia verbal. La fidelidad del creador consigo mismo prosigue en «Una inefable presencia». Una cuidadosa utilización del léxico, sobre todo nominal, y los parágrafos alargándose en amplificaciones sustantivas escapan de toda normativa: constantemente aguijonea nuestra capacidad sorpresiva por medio de palabras reconocidas como cultas (por ejemplo, «alígero», o «azur»), populares («se le cuela en la palabra cuando Dios se la azuza y se la muele, se la engarabita»), andalucismos («entelerida»), y cuando le parece oportuno, forma sus propias palabras motivadas en un intento de abarcar con más precisión la realidad: desquejándose, sobresintiéndose, envena, envuela, enlamparada, etc.

Manolo Ríos es así, intimista y sensóreo, conceptual y contrastivo. Pese a quien pese, no pretende lo fácil; sus complejidades anímicas nos ponen a prueba y proporcionan, de cualquier manera, el máximo placer ante la dificultad vencida, ante el sentido desentrañado.—*SANTOS ALONSO (Santa Hortensia, 18, 6.º A. MADRID-2).*

EMILIO LORENZO: *El español y otras lenguas*. Madrid, Sociedad General Española de Librería, 1980, 220 pp.

Tengo para mí que la sensibilidad ante los fenómenos lingüísticos en sus variadas manifestaciones es un raro don que pocos privilegiados disfrutan y cuya carencia no puede compensarse a fuerza de alardes eruditos. Es un peculiar olfato para detectar —y explicar después— en el magma de hechos de lenguaje aquellos que bullen de

una manera especial. No es casualidad que uno de esos afortunados poseedores de semejante tino mental, el profesar Emilio Lorenzo, titulara un libro suyo —anterior al que hoy motiva este comentario— precisamente así: *El español de hoy, lengua en ebullición*. La feliz elección del título, unida, claro está, a la calidad misma de los trabajos contenidos en ese libro, han hecho que camine ya por una tercera edición «actualizada y aumentada». (Hay otro libro de Lorenzo que nos parece oportuno recordar aquí. Es más modesto en la apariencia pero lo juzgamos de obligado conocimiento para cuantos se interesan por nuestro idioma: me refiero a su *Lengua y vida españolas, curso medio*, una obra que es bastante más que un libro de texto para la enseñanza del español a extranjeros, puesto que en sus abundantísimas notas léxicas y gramaticales a los textos seleccionados, el lector puede encontrar, no sin cierta sorpresa, observaciones y hasta esbozos teóricos que ninguna gramática o diccionario le suministra. Concretamente, dado el carácter de muchos de los textos reproducidos en dicho libro, su aportación al conocimiento del español coloquial nos parece particularmente valiosa.)

Con el título de *El español y otras lenguas* se ha publicado recientemente una nueva recopilación de trabajos dispersos del autor. Se trata de dieciséis artículos y conferencias —escritos entre 1957 y 1979— en los que Lorenzo conjuga su profundo conocimiento del español actual con su condición de especialista en lenguas germánicas y su dilatada experiencia didáctica.

Resulta imposible resumir para el lector el contenido de los trabajos que se reúnen en este volumen. Bastará decir que, a grandes rasgos, dichos trabajos podrían clasificarse en dos grupos. El primero y más nutrido comprendería los estudios de lingüística comparada; en ellos, aunque se enfoque una lengua concreta —como ocurre en el primer artículo, «Sobre el talante y el semblante de la lengua española», acaso el más importante de todo el libro, y en los dedicados a la oración interrogativa en el inglés hablado o a la nueva fisonomía de la lengua alemana— se hace siempre desde la perspectiva que proporciona el contraste con otra u otras lenguas modernas. Junto a ellos encontramos otros trabajos más explícitamente comparativos, en los que las lenguas que con mayor frecuencia ocupan la atención del autor son, como cabía esperar, el español y el inglés. Pero no las únicas: ahí están, por ejemplo, las páginas dedicadas a la comparación entre dos idiomas tantas veces superficialmente hermanados, el español y el italiano.

Directamente vinculados a este tipo de estudios están los dos que el autor dedica al tema de la traducción, especialmente el primero,

«Sobre el menester de la traducción», de notoria actualidad ahora que en nuestro mundo cultural y editorial se observa una creciente y esperanzadora preocupación por la calidad de las versiones españolas de obras literarias extranjeras. También estamos incluyendo mentalmente en este primer grupo de trabajos el titulado «Dos lenguas trasplantadas: el inglés y el español en América», pues efectivamente está dedicado a un tema tan atractivo como poco explorado cual es el de los paralelismos y divergencias que ofrece la expansión ultramarina de esas dos arrolladoras lenguas de cultura, comparadas aquí desde el punto de vista de sus vicisitudes históricas y su inserción en el tejido social. Al texto de esa conferencia —redactada en 1977— añade ahora el autor un muy documentado e interesante apéndice sobre la situación de los hispanohablantes en los Estados Unidos.

En el segundo grupo de trabajos podrían incluirse los relacionados con la didáctica de las lenguas, un campo en el que Emilio Lorenzo puede con justicia considerarse como pionero sólo con exhibir unos cuantos títulos y sus correspondientes fechas: «La gramática generativa y la enseñanza de las lenguas modernas» (1969) o «Libros de texto y selección de vocabulario» (1957). Ocurre además que tales trabajos no han perdido interés con el paso del tiempo. Piénsese —por poner algunos de los ejemplos más significativos— en el lamentable caos de la terminología lingüística que padecen hoy nuestros escolares, o en el desfase existente entre el registro idiomático adoptado por los autores de libros de texto y el nivel de lengua que los alumnos normalmente poseen. Son problemas de enorme importancia hoy y que tal vez podrían haberse remediado a tiempo si se hubiera continuado en esa línea de preocupación por el tema de la que son testimonio algunas páginas del libro que estamos comentando.

Por todo lo dicho puede considerarse a Emilio Lorenzo como el introductor en nuestro panorama científico de algunas tendencias o escuelas más o menos recientes de las que ofrece el cada día más amplio abanico de la ciencia lingüística. Tal es el caso de esa especie de neocomparatismo representado por la lingüística de contrastes y la estilística multilateral, o el de la lingüística aplicada a la didáctica. En *El español y otras lenguas* hay también contribuciones más fugaces a la sociolingüística («Dimensión social del lenguaje») y hasta se roza la psicolingüística («Asociaciones verbales en inglés y en español»). Pero advirtamos en seguida que si en algo no cae Emilio Lorenzo es en el papanatismo incondicional hacia lo nuevo. Adopta, por el contrario, una postura sensatamente ecléctica en que la fidelidad a sus maestros se conjuga con la información siempre al día sobre los múltiples derroteros por los que discurre hoy la ciencia del lenguaje.

El autor deja bien clara su postura en el prólogo escrito para este libro, cuando —tras reconocer su admiración por los avances de las más recientes escuelas o sectas— confiesa lo siguiente: «quien se ha formado bajo la sombra de Meyer-Lübke, H. Paul, E. R. Curtius, Saussure, M. Pidal, Bally, K. Vossler, Leo Spitzer, etc., llevado de la mano por Dámaso Alonso, cree que los caminos abiertos por tan ilustres maestros bastan y sobran para satisfacer cualquier intención exploratoria en campos todavía no hollados del conocimiento lingüístico». En una línea conciliadora se sitúa asimismo Lorenzo cuando en el preámbulo de uno de sus trabajos (véase pp. 27-30) lamenta ciertos pecados de ingratitud de los practicistas a ultranza hacia los teóricos del estructuralismo y de éstos hacia los grandes maestros de la lingüística del siglo XIX.

Queremos terminar expresando una doble satisfacción motivada, una parte, por el hecho de ver reunidos en un volumen una serie de trabajos dispersos —y por tanto, difíciles de localizar hasta ahora— valiosos por sí mismos y novedosos en nuestro panorama bibliográfico; de otra parte, por la reciente incorporación de Emilio Lorenzo a la Real Academia Española. Estamos convencidos de que profundos conocedores de la lengua española viva —y de su historia—, personas dotadas de aquella peculiar sensibilidad de que hablábamos al principio es lo que la Academia más necesita en el momento presente. A esas cualidades añade Emilio Lorenzo un inusitado dominio de las más importantes lenguas modernas de cultura, que le proporciona una visión más amplia de los hechos lingüísticos. Los muchos años que ha consagrado, en fin, a la tarea de enseñar la lengua española a miles de estudiantes extranjeros de todo el mundo —una tarea que tantas huellas ha dejado en este libro—, bien merecían un reconocimiento.—*PEDRO ALVAREZ DE MIRANDA (Reina Mercedes, 17. MADRID-20).*

LA PREOCUPACION ANTOLOGICA: SOBRE UNA NUEVA «ANTOLOGIA CONSULTADA»

Es el objeto de estas breves notas una referencia a la reciente *Antología consultada de la nueva poesía andaluza* (1963-1978), de Manuel Urbano, Sevilla, Aldebaran, 1980, libro que entronca con esa visible preocupación actual por sistematizar las producciones estéticas de las diversas comunidades del Estado dentro de la compleja dispersión de nuestro tiempo. Muchas páginas se han escrito sobre

este cada vez más frecuente fenómeno de las antologías, tanto desde el punto de vista de la representatividad, como desde el mismo hecho literario que representan y desde múltiples perspectivas, su justificación o rechazo. El problema viene de muy antiguo y bastaría recordar el papel desarrollado, por ejemplo, por la *Antología griega*, del sabio bizantino Máximo Planudio, siguiendo precedentes anteriores y de indudable influencia en el prerrenacimiento italiano, obra de vital interés para el conocimiento en Europa de la poesía helenística, así también el papel de los *Cármina* goliardescos o los «Cancioneros» cortesanos medievales, por citar tan sólo algunos testimonios significativos. Indudablemente, puede resultar desorbitada la implicación aquí de tales precedentes históricos, pero ha de tenerse en cuenta que si aquéllos se justifican por la problemática de la difusión literaria, son también hoy parecidas razones, aunque de orden inverso, las que explican esta situación: lo que se justifica por escasez de autores y medios, tiene en nuestro tiempo sentido por la dispersión editora, la abundancia de autores en el marco de una cultura socializada a la que muchos acceden, las facilidades para la autoedición ante los avances tipográficos, y las reducidas tiradas, sin embargo, o su difícil distribución y localización; aspectos que dificultan un conocimiento panorámico de las aportaciones más importantes de cada período, la información selectiva de la que el estudioso precisa. Habría entonces que empezar a plantear la valoración de las antologías según los prototipos en las que éstas tienden a incluirse, su intencionalidad y contexto. Es sin duda distinto el enfoque de las «antologías de promoción», de autores jóvenes que se inician, de grupos literarios o tendencias estéticas definidas, frente a esas otras «antologías de reconocimiento», representativas de un espacio determinado, cronológico o geográfico, así como las «antologías críticas», centradas en una visión panorámica con vistas al estudio y la periodización literaria, obras que cumplen una función eminentemente didáctica o divulgadora, tres posibles modelos abstractos de antología colectiva que, aunque no se cumplan siempre de forma estricta, a ellos suelen hacer referencia la mayoría de las que se publican. La antología puede entonces valorarse, sobre todo en los primeros prototipos, en la medida en que suponen una aportación de material para la parcelación y el conocimiento de la creatividad, respondiendo así, dada la dispersión de libros y autores en nuestro tiempo, a una relativa necesidad, vías de acceso para el lector que puede, si lo desea, profundizar en las obras concretas en un estadio posterior. Para cumplir dicha función, es preciso que venga provista de una imprescindible información que permita dicha ampliación, quedando así

justificado su papel introductorio, especialmente en las antologías generacionales o de ámbito espacial que se refieren a la contemporaneidad, como es nuestro caso.

El planteamiento, además de la existencia de una identidad propia y diferencial en un contexto determinado (el espacio andaluz), debe suceder, en todo caso, a la aportación del material a través de los diversos estadios cronológicos y su estudio, sin que influyan en principio conceptos preconcebidos a favor o en contra de esa misma identidad diferencial. Tanto su afirmación como negación podría ser todo lo más conclusión, y nunca punto de partida. Por otra parte, el problema de la parcelación literaria según la estricta distribución actual, regional o provincial, como señala el mismo antólogo, parte de presupuestos de difícil fundamentación histórica. Además, la literatura contemporánea refleja, también en el caso andaluz, la tensión entre la existencia de una posible personalidad cultural, una tradición propia, más o menos reconocible especialmente en la creatividad popular y, por otro lado, la difícil posibilidad de una independencia cultural en un siglo que marca, desde las perspectivas infinitas de la comunicación, una formación de los poetas y autores en un ámbito universal, uniforme, especialmente en esos círculos intelectuales «elevados». En las diversas manifestaciones de la cultura popular, mucho más arraigada en las propias tradiciones, son reconocibles, tal vez más fácilmente, elementos caracterizadores a lo largo de una diacronía, más evidentes, si se quiere, las relaciones. Quizá se ha pretendido con excesiva frecuencia aplicar estas constantes a todas las producciones artísticas de la comunidad cultural, olvidando que, en la formación del intelectual moderno, afluyen hoy, tal vez más que en otro tiempo, constantes de tipo supranacional pertenecientes a las culturas más desarrolladas con las que se relaciona. A ello contribuyen las facilidades de las infraestructuras editoriales. Es indudable que el autor recibe las incidencias del contexto en el que se mueve según su grado de adaptación al medio, su vinculación y su conocimiento, pero también ha de tenerse en cuenta, sin que pretendamos defender una teoría del desenraizamiento, esa formación literaria e intelectual del escritor en los esquemas de una cultura internacionalizada, lo cual resulta aún más significativo dado el elevado índice de emigración andaluza hacia los centros de difusión cultural y editorial más destacados, realidad plenamente visible en cualquiera de las antologías de verso o prosa. Todo esto dificulta poder determinar los rasgos peculiares, diferenciales, y establecer un la literatura «culta» unas dependencias o deudas claras con una tradición literaria andaluza. Los presupuestos espaciales tendrían sólo

entonces una clara justificación, en cuanto parcelan y significan la aportación de autores nacidos o vinculados a Andalucía en el contexto español, al menos mientras no se demuestre una colectiva identidad diferencial, que tampoco consideramos meta decisiva de la crítica ni negamos de partida.

La antología objeto de estas disgresiones responde en gran medida a algunas de las cuestiones aquí planteadas, adscribiéndose al subgrupo segundo de nuestra esbozada clasificación en tanto que se refiere al ámbito espacial andaluz y dentro, además, de las coordenadas cronológicas más recientes, autores incorporados entre 1963 y 1978, momento éste en el que se cerraba la antología (editada, por tanto, con retraso). Por otro lado, está dentro del modelo de responsabilidad compartida, en tanto que «consultada», lo que convierte a la selección de autores en resultante estadística, producto del colectivo de informantes a los que el antólogo acudió, profesores, críticos, periodistas especializados, poetas, directores de revistas y colecciones de poesía (pp. 32 y ss.). El libro puede entonces valorarse y discutirse desde el punto de vista de la nómina de autores que, en cualquier caso, es reflejo de la información, gusto estético y opinión a nivel medio de los consultados. En este sentido se manifiesta Manuel Urbano señalando la disparidad de criterios o la falta de información existente entre los diversos núcleos de creación andaluces, un interesante anecdotario tan sólo esbozado y luego escondido como parte del «secreto del sumario» en torno a la consulta, resultados que tal vez deberían haberse explicitado más en la introducción, aun respetando la inviolabilidad «confesional». Teniendo en cuenta el citado carácter estadístico, no entraremos en la cuestión de los autores incluidos y su representatividad, aunque tal vez el presupuesto previo, basado en la iniciación editorial entre los límites cronológicos de esos quince años, no fuera el más idóneo, dado que incluye motivaciones generacionales sin duda distintas: poetas nacidos en los distantes límites de 1933 y 1955, aunque inician su publicación entre el sesenta y tres y el setenta y ocho. Desde nuestro punto de vista, la valoración del libro debe hacerse especialmente por su representatividad en el contexto de las antologías, sobre todo de las andaluzas y en tanto que cumpla su función. Es aquí donde consideramos esencial el trabajo realizado, esa función expositiva, informativa de una realidad que, por reciente, resulta de difícil acceso, labor de recopilación de un material disperso en revistas, periódicos, libros de reducida difusión e, incluso, antologías parciales, provinciales, fuera de los tradicionales canales de distribución. Ciento cuarenta y dos páginas de introducción constituyen ese amplio depósito de ne-

cesaria información enhebrada en un peculiar estilo, bastante directo y definitorio de su autor. Resulta entonces muy útil, especialmente cuando parece reconocerse un relativo renacer de la aportación andaluza a la lírica española contemporánea que había sido decisiva en la preguerra y pareció perder vigencia en las décadas posteriores a la confrontación bélica. La amplitud y densidad del trabajo realizado por Urbano ofrece una visión panorámica más allá de lo exigible a una antología, integrando y conectando lo sucedido a niveles de creación y edición en el contexto andaluz, perfectamente implicado en la literatura española y con escasas lagunas (asimismo reconocidas y justificadas). Independientemente del total o parcial acuerdo del lector con el conjunto de opiniones y juicios vertidos por Urbano, podrá encontrarse esa exhaustiva información de las diversas líneas que constituyen la actual creación poética de los andaluces, además de los incluidos. Sólo Huelva y Almería, según señala el propio Urbano, quedan un tanto ausentes dentro de ese relativo aislamiento tan evidente como injustificable, si bien más recientemente parecen haberse desarrollado núcleos de interés en ambas capitales: El Club de Escritores Onubenses, dos antologías de poetas que recogen la producción más destacada del siglo y algunas ediciones, en la primera capital. De Almería destacamos el grupo en torno a la revista *Andarax*, preocupada por la cultura andaluza y que realiza a lo largo de sus números una amplia antología.

En la introducción al libro que ahora nos ocupa, estructurada como estudio y no simple prólogo, se abarcan los límites de la posguerra a raíz de la cual pueden explicarse algunas de las causas que motivan la falta de una infraestructura cultural, el absentismo y la situación de dependencia actual hacia los centros más importantes españoles, una panorámica de la cultura española en la que el corpus poético andaluz se integra. Desde una posición denunciadora de los tópicos más frecuentes, apunta Urbano algunas de las causas explicativas de nuestro fenómeno cultural, pasa revista a las antologías nacionales más importantes y la incidencia que en ellas ha tenido la aportación andaluza, los problemas de la crítica y los medios de comunicación, las antologías generales o parciales andaluzas, estudios o artículos en los que se hace referencia al tema. Se nos ofrece también información sobre el papel desarrollado por las revistas literarias más importantes, las colecciones poéticas, los grupos y tendencias surgidos en estos años, esfuerzos editoriales incluso de tipo artesanal que han configurado dicha participación andaluza desde dentro y fuera de sus límites geográficos.

Destacamos especialmente esa implicación del fenómeno andaluz en las constantes de la literatura española sin caer en la fácil tentación de un análisis individualizado de dicho fenómeno, como algo desvinculable o en un marco de independencia difícil de sostener. Igualmente es de destacar una información relativamente importante sobre las líneas de la vanguardia, la heterodoxia, rápida visión sobre la experimentación visual, temas generalmente ausentes en la mayoría de los estudios sobre la creación literaria contemporánea, a no ser en los de autores claramente especializados. Creemos que esta dimensión es lo bastante significativa como desconocida, siendo un campo de difícil acceso por la marginalidad que conlleva y su intrínseca dificultad, por lo que este esbozo cobra así un mayor relieve. Un breve cuestionario contestado por los autores incluidos, así como la ficha bibliográfica de los mismos, completa y lleva a término esa función esencial de la antología, un texto al que será preciso acudir en los estudios sobre las actuales promociones literarias.—*RAFAEL DE COZAR (Imaginero Castillo Lastrucci, 7. SEVILLA).*

REEDICION DE UN CLASICO OLVIDADO *

Aparece recientemente una edición de las dos obras fundamentales del autor sevillano Rodrigo Fernández de Ribera (1579-1631), exponente secundario de la cultura barroca en que le tocó vivir. La edición de estas dos obras —*Los anteojos de mejor vista* y *El Mesón del Mundo*—, a cargo del profesor Víctor Infantes de Miguel, adolece, a mi criterio, de defectos de bulto que malogran, en gran medida, la excelente ocasión que se ha tenido para realizar una buena edición crítica, una edición sustentada en criterios rigurosos y científicos, en ningún caso reñida con el afán divulgador con que se pretende publicar la obra. Porque textos como los que aquí comentamos requieren especialmente de todo un aparato crítico para hacer viable la comunicación entre el autor del siglo XVII (conceptista y, por ello, oscuro) y el lector moderno. Frente a esta imperiosa necesidad (nunca la crítica es tan necesaria como en estos casos), la edición de los textos aparece sin notas a pie de página ni glosario final; no se trata de hacer alardes de erudición, rizando el rizo del conceptismo barroco; muy por el contrario, la auténtica explicación, en sus justos

* Rodrigo Fernández de Ribera: *Los anteojos de mejor vista. El Mesón del Mundo*, edición de Víctor Infantes de Miguel, Madrid, Editorial Legasa, 1979.

términos, del lenguaje y el mensaje conceptista brillan aquí por su ausencia. Y no digamos ya de todo lo concerniente a débitos, influencias, originalidad o receptividad del autor con su entorno cultural, que, por supuesto, tampoco aparece, con lo que perdemos la perspectiva del autor y de su obra como representación, más o menos genuina, de su tiempo. A ello hemos de añadir que la introducción, a más de su brevedad (laconismo, en principio, no rechazable), es una síntesis precipitada del único trabajo general sobre Ribera que tenemos hasta la fecha: la *Biografía del poeta sevillano Rodrigo Fernández de Ribera*, de Joaquín Hazañas y la Rúa (Sevilla, 1889), y poca bibliografía más añade la introducción (la verdad sea dicha, tampoco hay mucha más; aunque bien podría haberse proporcionado una orientación bibliográfica general, no específica del autor). El trabajo de Hazañas, como puede observarse por la fecha de su publicación, habría permitido una revisión y puesta al día, mediante investigaciones de primera mano, si hubiera sido necesario; pero aquí también se ha dejado pasar una excelente oportunidad. Claro que ello hubiera requerido una mayor dedicación temporal y económica, y el criterio que parece haber prevalecido no ha sido éste. Tal precipitación se observa incluso en los aspectos técnicos de la edición: los errores tipográficos son más frecuentes de lo que debieran y los textos parece que están faltos de revisión de pruebas de imprenta.

En cuanto a los contenidos, a que antes me refería, algunos aspectos, y no de menor cuantía, se han pasado por alto. Por ejemplo, se pondera excesivamente la originalidad de las obras, cuando existe toda una corriente en el siglo precedente (la literatura satírica y de transformaciones), de la que son herederos los textos de Ribera, aunque, claro está, que con una dimensión diferente, debido al cambio de época. Y esto lo tenemos textualmente expresado por Lope de Vega en la censura preliminar a *El Mesón del Mundo* (en un tono muy horaciano, según las poéticas al uso, nos dice Lope: «El intento destos discursos es enseñar deleitando, ya sentencioso con gravedad, ya cortesano con desenfado. Desta filosofía moral usaron mucho los antiguos, como Apuleyo y Luciano, para que con la cautela del entretenimiento no se hicicse áspera la reprehensión», p. 71). La cita de Séneca del propio Ribera en el prólogo al *Mesón* nos introduciría en la corriente neo-estoica, encabezada por Quevedo (al que corresponde la aprobación preliminar de esta misma obra y del que podemos decir aquí que, no sólo amistad, sino afinidad ideológica existió entre Ribera y Quevedo —las obras de aquél son un calco de los *Sueños*, de Quevedo, especialmente *El mundo por de dentro)*. Quevedo, en la dedicatoria de *La hora de todos y la Fortuna con seso*, decía:

«El tratadillo, burla burlando, es de veras»; y en la aprobación de *El Mesón del Mundo* se expresa en términos perfectamente comparables: «Son burlas ejemplares y veras entretenidas, escritas con ingenio y estudio, que aseguran lo útil como lo deleitoso» (p. 72). Es imposible reseñar con detalle cuánto debe Ribera, tanto en el estilo como en las ideas, a Quevedo, y del mismo espíritu participa Gracián, aunque casi resulta ocioso decir que ambos superan al sevillano en agudeza, brillantez y profundidad. La visión típicamente barroca del mundo al revés (insistentemente desarrollada por José Antonio Maravall en diversos trabajos), la tensión dialéctica entre el hombre y el mundo, o entre el microcosmos y el macrocosmos (historiada por Francisco Rico), la materia folklórica inserta en la trama textual, las influencias picarescas en algunos pasajes de la obra existe casi un calco literal de la genealogía de Lázaro de Tormes en la historia familiar de la criada Clara, del *Mesón),* las jugosas referencias literarias (conexas con ciertas corrientes poéticas del momento), la visión pesimista de un mundo caído por el pecado, la vida humana como sueño, el desengaño como forma de ver las cosas, y tantos y tantos tópicos barrocos que recoge casi notarialmente Fernández de Ribera en estas dos obras, deberían haber merecido una mayor atención y detenimiento.

De todas maneras, bien venida sea la aparición de unos textos olvidados —modernamente las obras del sevillano han sido editadas sólo parcial y restringidamente—, que nos permiten un acceso más directo a un clásico, no por secundario representativo, aunque es de lamentar que no se haya realizado, con esta edición, una verdadera «vulgarización» de los dos textos de Ribera, entendiendo el término «vulgarización» en su sentido más digno, es decir, hacer accesible al público la obra de un autor, destruyendo, mediante el aparato crítico necesario, todas las barreras comunicativas que pudieran existir entre el escritor y sus destinatarios.—*ANTONIO CASTRO DIAZ (Miguel del Cid, 24. SEVILLA-2).*

«PRO PATRIA MORI», DE ANTONIO MARTINEZ-MENCHEN: LITERATURA COMO EXORCISMO

I

Nacido en Linares en 1930, Antonio Martínez-Menchén es uno de esos escritores que, permaneciendo fiel a una serie de constantes, ha sabido crear un universo narrativo pleno de calidades en la escritura y abierto a enriquecedoras sugerencias. Ese universo surge de la observación, el análisis y la reflexión profunda sobre la realidad en que está inmerso y de la sociedad que conforma esa realidad. Su obra ha sido adscrita a lo que se ha dado en llamar «realismo de la alienación», teniendo como compañeros de viaje, con sus respectivas peculiaridades y diferenciaciones, a autores como Martín Santos, Vázquez Azpiri y Gabriel G. Badell entre los más señalados. Y si he citado este grupo —nunca he sido devoto de etiquetas ni clasificaciones— es porque creo necesario recordar algo y, al tiempo y aunque sea brevemente, fijar las que han venido siendo las constantes de la obra de Martínez-Menchén.

Entre esos compañeros de viaje de Martínez-Menchén hemos dicho que estaba Luis Martín Santos. Cuando en 1962 Martín Santos publicó su ya más que célebre *Tiempo de silencio*, se producía una reveladora sorpresa y un paso hacia adelante dentro del estrecho realismo que dominaba nuestra novela de aquellos años. *Tiempo de silencio* supuso —y no descubro nada nuevo— uno de los intentos más interesantes y lúcidos para superar los corsés realistas dominantes que, si bien valían como testimonio de una determinada situación socio-política represiva, no es menos cierto que, literariamente, configuraban un panorama de pobreza imaginativa. El Pedro de *Tiempo de silencio* es —como diría Lukács— «un hombre cosificado». Esto es: un alienado. Sin embargo, Martín Santos no fue el creador de la figura del alienado en nuestra narrativa. Ya estaba presente en otras novelas como, por ejemplo, *La Colmena*, de Cela o *El Jarama*, de Sánchez Ferlosio. Sólo que Martín Santos le otorgó una nueva dimensión. La diferencia fundamental entre los alienados de Cela o Ferlosio y el de Martín Santos es que éste lo contempla de forma dura, hiriente, en una «perspectiva subjetiva», como dijo Buckley. Cela se limitaba a señalar su presencia y Ferlosio lo dejaba actuar sin más.

Al año siguiente de la publicación de *Tiempo de silencio* aparecía *Cinco variaciones*, la primera entrega narrativa de Martínez-Menchén

que, centrada también en la alienación, era otro intento espléndido y revelador para superar ese realismo alicorto de la novelística de la época. *Cinco variaciones* era una sólida obra en la que, desde el realismo de la mediocridad y el anonimato, desde la frustración, la soledad y el desorden lógico del anhelo de sus alienados protagonistas, Martínez-Menchén incidía en zonas absolutamente poéticas. *Cinco variaciones* —y esto es lo que quería recordar— era un libro de especial significación, de singular relevancia porque ofrecía nuevas vías y calidades líricas para el realismo social. Si en un primer momento se reconoció el justo valor de esa primera entrega de Martínez-Menchén, luego fue relegado, casi preterido. Justo es dejar constancia de la importancia de este libro en gran medida víctima de un veleidoso olvido.

Con *Cinco variaciones* Martínez-Menchén iniciaba su trayectoria narrativa en la que, como el propio escritor ha manifestado, hay una asumida voluntad por incorporar los menos posibles elementos icónicos en su escritura. Esto es, en una sociedad en la que la escritura se ve amenazada por la imagen, Martínez-Menchén confiesa una decidida vocación de relator, de narrador, de enamorado de la palabra escrita y de todo el vario registro de sugerencias e implicaciones que suscita. El discurso de Martínez-Menchén es fluido, rico, plenamente inmerso en el viejo placer de contar por contar. Y, como base de todo ello, una serie de constantes temáticas identificadoras que nos remiten a la alienación del ser humano mediatizado por una sórdida vulgaridad, por una cotidiana mediocridad. Los personajes de Martínez-Menchén son ejemplo de esos antihéroes que nos rodean. Seres en quienes los condicionantes sociales y políticos actúan de manera decisiva, marcándolos como un estigma. Pero no sólo es el medio el que determina el comportamiento de sus personajes. Martínez-Menchén admite también un componente temperamental o psicosomático que no siempre resulta consecuencia de los condicionantes sociales y políticos.

En *Cinco variaciones* Martínez-Menchén se centra en el enfrentamiento entre la realidad y el sueño, entre la posibilidad de acción y la evocación. El resultado de ese enfrentamiento es la soledad como único lugar en que es posible encontrar un refugio o escapatoria frente a la gran ciudad y a las masas. En sus libros siguientes, *Las tapias* (1968) e *Inquisidores* (1977), Martínez-Menchén ahondaba y ampliaba sus coordenadas expresivas. La soledad y el marco geográfico madrileño de *Cinco variaciones* eran sustituidos en *Las tapias* por la locura y el recinto de un manicomio. En *Inquisidores* se nos presentaba fundamentalmente el sórdido ambiente censor, «inquisitorial»

de la España de posguerra, así como una meditación sobre la incomunicación. Aquí, como en las obras anteriores, la realidad se configura como un cerco enajenador que limita y frustra a los protagonistas. Y, con palabras del propio Martínez-Menchén, hay una ternura ligeramente irónica en el trazo de los personajes. Una ternura que hace que el autor los vea «como pobres seres solitarios perdidos en el gran mundo alienado y alienante de la sociedad de masas».

II

La idea de literatura como exorcismo es casi tan vieja como la literatura misma. «Se escribe para defenderse, para desquitarse o para no tener miedo», dijo por boca de uno de sus personajes el narrador argentino David Viñas. También se escribe para olvidar, para enterrar fantasmas. Literatura, pues, como un gesto de conjuro, mágico ritual, tantas veces doloroso, que se desarrolla en silencio e indagando en esos miedos secretos, en las calladas angustias, en las obsesiones que pesan y se hace necesario contar para liberarse de su marca, de su sombra siniestra. Literatura, pues, que tiene mucho de confesión y de íntimo testimonio, a través de la que el autor se revela y se nos revela. Cauterización de heridas. Búsqueda de la paz que viene con el olvido.

Todo esto se cumple en la última novela de Martínez-Menchén, *Pro patria mori* (Editorial Legasa, Madrid, 1980). Precisamente esas palabras, «paz» y «olvido» son las que cierran el libro. La transcripción del último párrafo de *Pro patria mori* nos descubre de inmediato el objeto de ese exorcismo que lleva a cabo Martínez-Menchén:

> «Han pasado las cámaras al hemiciclo de las Cortes. Me siento triste y cansado; cansado de esta larga agonía, cansado de tanta muerte. Adiós para siempre, General. Para ti y para todos, para los vivos y para los muertos, larga paz y olvido...»

Efectivamente, ese General al que Martínez-Menchén desea larga paz y olvido no es otro que el general Franco. Pero hagamos una aclaración antes de seguir adelante. Hemos dicho que *Pro patria mori* —título que está tomado de *Odas*, de Horacio: «Dulce et decorum est pro patria mori»— es la última novela, por ahora, de nuestro autor. Quizá habría que decir que se trata de la primera «novela» en sentido estricto. *Cinco variaciones* estaba articulado en torno a cinco relatos sobre un mismo asunto, si bien la unidad intencional

e incluso argumental permiten afirmar que se trata de una misma realidad contada desde cinco perspectivas diferentes. O dicho de otro modo: una novela fragmentaria. Por su parte *Las tapias* también contaba con el mismo procedimiento. En esta ocasión, relatos —variaciones— sobre el tema de la locura. Ambos volúmenes tenían en común la utilización de un mismo espacio físico para la acción —Madrid en el primer caso; un manicomio en el segundo— y una coherencia temática. En *Inquisidores* —compuesto asimismo por relatos— hay ya un más amplio registro estilístico y temático y no se da esa unidad en el escenario de la acción... Hecha la aclaración volvamos a *Pro patria mori*.

La interminable agonía del general Franco fue una exasperante prueba de resistencia para la mayoría de los españoles que entre largas vigilias, circulación inacabable de rumores, miles de preguntas, dudas y ansiedades, y la atención puesta en los medios de comunicación, aguardábamos el desenlace. Un desenlace que, indudablemente, suponía el término de una etapa histórica y el inicio de un futuro entonces incierto. Martínez-Menchén fue uno de esos españoles que desde el viernes 17 de octubre hasta el jueves 20 de noviembre, en 1975, siguió día a día el último acto del franquismo. Pero Martínez-Menchén hizo algo más que esperar: escribió. *Pro patria mori* es el diario-novelado de esa espera iniciada un 17 de octubre y concluida un 22 de noviembre con largas colas ante el féretro de Franco y la proclamación de Don Juan Carlos como Rey. Pero *Pro patria mori* es algo más que el diario de una agonía, aunque esa agonía fuera de la Franco. (Curiosamente, y dicho sea de paso, Franco, directa o indirectamente, ha sido personaje de varias novelas, pero la de Martínez-Menchén es la primera que sepamos en la que su muerte física, real —tema novelescamente atractivo por el desarrollo de su agonía— centra el argumento.) *Pro patria mori*, además de la crónica de una agonía, es una meditación sobre la dictadura y la generación de los españoles marcados por esa experiencia.

Dos historias actúan de contrapunto en la novela. De un lado, la experiencia inmediata del autor en su seguimiento del fin del General. De otro, la evocación de la vida de los vencidos en el 39 vertebrada en torno a la mujer del escritor, entonces sólo una niña. Sin embargo, ambas historias se entrelazan íntimamente hasta convertirse en una sola porque con la agonía de Franco se inicia el final de esa otra agonía de la España herida, perseguida y silenciada al término de la guerra. No es posible deslindar ambos planos narrativos ya que *Pro patria mori*, como dijimos, se constituye en una reflexión sobre la obra de Franco.

Una obra y un artífice que Martínez-Menchén quiere alejar de sí. Por eso su novela es un exorcismo. Página a página y a tenor de las incidencias de la evolución médica de Franco, Martínez-Menchén no hace sino analizar la realidad amarga creada por el General. Una realidad —la España iniciada en el 39— que, teniendo como hilo conductor lo vivido por la mujer del autor-narrador, arranca con imágenes de las largas colas de seres humanos atravesando la frontera hacia el exilio:

> «Habíais pasado sobre el gran éxodo casi sin enteraros. El coche oficial en que viajabais iba dejando atrás la interminable fila camino del exilio. Más de doscientos mil españoles cruzaron la frontera durante aquellos días. (...) Pasada la frontera, apenas os detuvisteis. Nada sabíais de la brutalidad de los soldados senegaleses, de la miseria de aquellos prados, de aquellos campos de fútbol en pueblecillos pirenaicos que, para muchos de los pobres seres que en ellos se hacinaban habrían de ser campos de exterminio» (p. 23).

Una realidad en la que la represión, la miseria y los temores, el desprecio a la vida servían de pilares. Es la cara del franquismo la que, sin posturas maniqueas, nos cuenta Martínez-Menchén. Y, al tiempo que hace confluir los recuerdos de su mujer con sus propias vivencias juveniles, Martínez-Menchén intenta comprender, intenta desvelar los mecanismos, los factores que hicieron posible el mantenimiento de esa España sombría y dolorosa. Quizá por eso la novela tiene apariencia de ser un libro de memorias en donde hay que contarlo todo y reflexionar, preguntarse sobre lo que se cuenta. Y, así. en *Pro patria mori* abundan las digresiones, los intentos de explicar objetivamente los secretos resortes que hacían funcionar un régimen marcado por la muerte, la humillación, la brutalidad. Uno de esos resortes era lo que Martínez-Menchén califica como la magia del fascismo:

> «Sí; el fascismo es magia. Tiene esa característica especial del pensamiento mítico que busca sus leyes en la lógica de la contigüidad espacial, de la proximidad y de la analogía. Es a partir de esta lógica como se explican una serie de relaciones específicas que sólo tienen sentido dentro de ella. Y entre esas relaciones, la traslación de los atributos de los hechos a las palabras, viene a ser una de las más características» (p. 33).

Otro, por ejemplo, el sentimiento del Orgullo Nacional:

> «Era el Orgullo Nacional, aquel Orgullo que El había sabido tan bien aprovechar; que había cultivado y encauzado para sus propios fines; para afirmar su posición frente a la condena de Naciones Unidas en la manifestación de la Plaza de Oriente. Era

aquel orgullo nacional, aquella sensibilidad a flor de piel propia del paranoico, aquel complejo de inferioridad que se transformaba en irritada autoafirmación, lo que había sabido utilizar en su propio provecho, fomentando la falacia de que atacarle o atacar a su régimen, suponía atacar a toda la nación; de que España y él era una sola y misma cosa» (p. 65).

Como decíamos, abundan en el libro las páginas en que Martínez-Menchén intenta racionalizar lo irracional del régimen franquista. Necesita hacerlo para poder comprender, para atisbar entre las tinieblas. Por supuesto que este proceso racionalizador no justifica las atrocidades perpretadas por la dictadura. Al contrario, al conocer su soporte ideológico, más atroces aparecen los desmanes cometidos. Como el estremecedor relato de la condena a muerte del padre de la mujer del autor y la crueldad de la monja que, metódicamente, convoca a las hijas del condenado para rezar, avisándoles de que «ya sólo faltan seis días, porque ya sólo faltan cinco días, porque ya sólo faltan dos días para que lo maten...» (p. 115).

Tras hechos como éste —un caso particular del que se sirve Martínez-Menchén— hay otras muchas angustias semejantes padecidas por seres anónimos. En este sentido, la mujer del autor de la novela es compendio y símbolo. En ella están personificados todos esos que formaron parte del bando de los vencidos a quienes la dictadura despojó de la dignidad de vivir, arrancándoles incluso la esperanza. Así, los protagonistas de *Pro patria mori* son, si se quiere, falsos protagonistas. Son simplemente nombres, hilos conductores que maneja Martínez-Menchén para referirse a una tragedia colectiva. Se trata, en última instancia, de un libro coral, de múltiples e innominados personajes. Debajo de las anécdotas que van dando forma a la novela hay un único protagonista: la España de posguerra. Frente a ella: el hombre que mantuvo esa España siniestra hasta su muerte.

Y, sin embargo, no hay crispación en la escritura de Martínez-Menchén como sería lógico sospechar. Hay una escritura que se desarrolla lentamente, demorada a veces en lo reflexivo, despojada de aditamentos, directamente centrada en la realidad que narra. Una escritura en la que subyace un estremecedor aliento poético, de tono íntimo pese a que, como señalamos, el libro tiene un evidente sentido coral y es análisis crítico de un período histórico. Esas calidades poéticas hacen que se refleje, descarnadamente trágico, el destino de quienes fueron víctimas, de múltiples maneras, de la dictadura:

«Silencio, polvo y oscuridad sobre los cuerpos, sobre los nombres, sobre las obras... Dentro de unas horas, también él entrará en el silencio y la soledad definitivos. ¿Pero quién podrá, después

> de cuarenta años, levantar el polvo depositado sobre las obras, sobre los nombres? Miro el autorretrato de tu padre, miro los cuadros de tu padre que cuelgan desmesuradamente grandes en las paredes de nuestro pequeño piso, y pienso que también los muertos envejecen...» (p. 128).

Ese impulso poético no se limita solamente a las páginas que hacen referencia a quienes sufrieron bajo el franquismo, sino que informa todo el libro y alcanza algunos de sus momentos más brillantes cuando Martínez-Menchén da cuenta de la cotidianeidad. Veamos un ejemplo:

> «Anoche fue larga la noche. Esto cuentan todos los periódicos; esto dicen nuestros ojos cargados de sueño. Nuestros ojos rebosan aves, libres y espléndidas bestias de las tierras vírgenes, danzar de grullas que, desde nuestra Doñana vuelan hacia las tierras frías, hacia las tierras frías y blancas para que allí sus felices hijos gocen, despreocupados y limpios de corazón, de su fantástico danzar. Mas nosotros no somos felices ni limpios de corazón. Nosotros no velamos para sorprender ese baile lento, solemne, ceremonioso; ese ballet mágico en la Noche Boreal» (página 67).

Sólo cuando Martínez-Menchén abandona la narración para, mediante esas digresiones a las que aludimos, intentar explicarse la mecánica que sustentaba al franquismo, nos hallamos ante un estilo más próximo al ensayo. Y esto es así, evidentemente, por la naturaleza reflexiva de ese discurso. Sin embargo, esto era necesario para que Martínez-Menchén cumpliera su exorcismo, para sentirse libre de un pasado que la dictadura hizo miserable, para enterrar fantasmas y alcanzar, como tantos españoles, la paz, el olvido.—*SABAS MARTIN (Fundadores, 5. MADRID-28).*

JUAN DE SEGURA, REEDITADO *

La recién nacida editorial El Archipiélago es, antes que nada, una seria llamada de atención sobre el estado en que se encuentra la edición de nuestra literatura. Quizá pueda resultar demagógico, pero afirmar que nuestra literatura permanece en gran parte inédita es,

* Segura, Juan de: *Proceso de Cartas de Amores.* Edición y estudio de Eugenio Alonso Martín, Pedro Aullón de Haro, Pancracio Celdrán Gomariz, Javier Huerta Calvo. Madrid, El Archipiélago, 1980.

cuando menos, cierto. Con mucha ambición y medios casi clandestinos surge esta nueva colección. Medios clandestinos por varios motivos. Cuando las grandes editoriales han apostado una y otra vez por la obra de venta segura, una y otra vez editada, se ha postergado y despreciado sistemáticamente la parte oculta de un gigantesco iceberg. Siguen esperando los autores «en letra chica» que aparecen erróneamente interpretados en los manuales (a veces errores de bulto que se suceden de un manual a otro), siguen esperando las obras menores de autores grandes y, por qué no decirlo de una vez, obras grandes de autores grandes (¿cuándo podremos leer con grado suficiente de fiabilidad todo Lope o todo Cervantes?). Por eso no resulta exagerado hablar de clandestinidad en un mundo «cultural» en el que pensar editar autores no conocidos, rentables, vendibles, supone casi la burla o la palmadita en la espalda que compadece al iluso. Parece como si la ignorancia hubiese enviado a la clandestinidad y puesto el veto a esa masa de autores que sin ser de primera fila, son de importancia indudable. Pero no es sólo esta la clandestinidad que me interesa señalar. Los medios de reproducción, impresión, es decir, el físico de la colección, aun con estar excelentemente presentado, no deja de tener un aire de provisionalidad. Sin más rodeos: la única manera de sacar adelante el ambicioso proyecto de editar obras importantes de nuestra literatura ha sido acudir al cliché mecanografiado y a la multicopista. El resultado es excelente, pero no he podido dejar de pensar, no sin rubor, que un proyecto cultural serio tenga que recurrir a medios de reproducción tan rudimentarios —pero útiles— cuando tanta propaganda huera goza de posibilidades y medios impecables...

Tradicionalmente se ha considerado al autor de *Proceso de Cartas de Amores* el mismo del *Libro de institución cristiana* y un *Confesionario.* Los autores de la edición consideran que no es impensable que se trate de dos escritores distintos. Sabemos que las obras de piedad citadas fueron compuestas por un clérigo burgalés, mientras que el Segura del *Proceso de Cartas de Amores* estuvo, por muchas razones, muy vinculado a Toledo. Esta línea de investigación biográfica queda abierta, si bien «no puede descartarse la posibilidad de que pudieran coincidir ambos en una misma persona» (p. XIII), ya que Segura usa procedimientos de ficción caros a los erasmistas, como la carta y la fórmula del relato griego bizantino. Coincidan o no en Segura los dos escritores, su aportación o la literatura es importante por varias razones. A través suya entró en la literatura castellana el género bizantino o griego, cuatro años antes que con *Clareo y Florisea,* de Reinoso. Representa además un punto importante en la evolución de la

narrativa del XVI. El *Proceso de Cartas de Amores* es la culminación de la novela sentimental, «simplificada ya a pura fórmula —la carta—», y la *Queja y aviso contra amor* representa la tímida iniciación de un nuevo género.

Las características que definirían el género llamado «novela sentimental» (brevedad relativa, tema pasional amoroso, despliegue analítico de la retórica sobre el funcionamiento anímico) que se inicia con el *Siervo libre de amor* (1450) —la deuda con los fundamentales estudios del profesor Prieto es patente— y muere con el *Proceso de Cartas de Amor* (1548), dicen en realidad menos que si se afirma su intrínseca dificultad para ser definido. Lo más característico del género es su mutabilidad. Esta postura ha sido asumida recientemente por K. Whinnom (1) y con ella muestran en principio los editores su conformidad. No obstante (y esto me parece discutible) consideran que la tesis de Durán (2), muy distinta a la de Whinnom, sobre esta cuestión permite encuadrar satisfactoriamente el *Proceso* y a ella se acogen. La consecuencia más válida es que «la novela de J. de Segura quedaría encuadrada en el ámbito burgués y no en el aristocrático» (XIX).

El *Proceso de Cartas de Amor*, como última manifestación del género sentimental, supone una serie de innovaciones temáticas y formales reveladoras. Su estilización y escaso argumento le alejan de la novela caballeresca y la fórmula carta se eleva hasta convertirse en un procedimiento absoluto. En palabras de los editores: «Juan de Segura actúa por despojamiento y reducción, desarticulando formalmente el género para construir una estructura epistolar completa» y forjar así la primera novela epistolar europea.

Por lo demás, recuerdan la presencia del neoplatonismo patente en la decisiva presencia de los ojos y la mirada en la obra (dato éste que quizá convendría revisar y aumentar, pues la pasión carnal del encendido enamorado parece hoy algo más que una sospecha) señalan la desaparición del elemento alegórico medieval típico del género, la prolija enumeración de razones, la presencia de una velada ironía y los rasgos que nos hacen pensar claramente en *La Celestina*.

El estudio de los tópicos amorosos y la organización retórica en el *Proceso de Cartas de Amores* es lo más interesante y nuevo del estudio preliminar. Los autores creen que resulta fructífero aplicar metodologías modernas a textos que no lo son, pues se pueden ex-

---

(1) Whinnom, Keith: Edición de *Cárcel de Amor*, de Diego de San Pedro. Madrid, Castalia, 1971.

(2) Durán, Armando: *Estructura y técnicas de la novela sentimental y caballeresca*. Madrid, Gredos, 1973.

traer conclusiones muy importantes. No se refieren sólo a metodologías «ortodoxas» como el estructuralismo, sino también a aquellos estudiosos que hayan reflexionado con inteligencia sobre la literatura. El caso de Roland Barthes es paradigmático. El análisis sincrónico del discurso lo enfocan a partir del ya clásico estudio del ensayista francés *Fragments d'un discours amoureux*. Así, muestran con ejemplos sacados del texto los tópicos amorosos que se repiten universalmente: *ravissement, angoisse, attente, fête...*, por no citar más que algunos. Merece también destacarse la aplicación de importantes hallazgos del formalista Todorov, con lo que acaba por mostrársenos una lectura nueva e interesante de la novela.

Por lo que al texto respecta, digamos que no es la primera vez que se publica el *Proceso de Cartas de Amores*. Place lo editó en 1950, siguiendo la *ed. princeps* (Toledo, 1548), y Joaquín de Val lo hizo en 1956, siguiendo la edición de Venecia. Place cometió bastantes errores de lectura (leer, por ejemplo, q̈xa. por «grande», en vez de «quexa»). La edición de El Archipiélago toma como base la de Toledo y acepta las variantes de Alcalá, Venecia y Estella. Mil ochocientas ochenta y una notas recogen y aclaran todo tipo de dudas y variantes. El texto es, con mucho, más fiel que el de Place, pero se observan algunas pequeñas irregularidades, que serán perfectamente subsanables en la segunda edición de la novela.

Estamos, pues, ante una colección que pretende rescatar del olvido algunas de las obras que por ignorancia o descuido permanecen inéditas o fueron editadas hace tiempo y resultan hoy de muy difícil acceso. El intento es tan importante, tan necesario para nuestra literatura que bien merecería el apoyo de una editorial consagrada.— *JOAQUIN RUBIO TOVAR (Avda. de Moratalaz, 137. MADRID-30).*

ALFONSO CANALES: *El puerto*. Susadir, Ediciones del Excmo. Ayuntamiento de Melilla. Universidad Nacional de Educación a Distancia. Granada.

Todos mis colegas, en mayor o menor medida, han pasado en algún momento por la experiencia del lector de poesía que realiza su quehacer literario —para llamarlo de un modo menos cruel— de forma un tanto rutinaria, el cual lapicero en mano las emprende con la poesía para entregar ese subproducto de la crítica llamado reseña o nota. El que escribe estas líneas ha sido durante mucho tiempo, y quién

sabe por cuánto más, uno de estos hacedores de notas. Y no es que me duela el hacerlo, sino que deseo poner de manifiesto que la mayor de las veces esta actividad no me deja otra sensación como no sea la de una premeditada frustración.

He dicho antes «la mayor de las veces» para poner de manifiesto el hecho de que en algunas ocasiones, desgraciadamente las menos, pero también las más halagadoras, este leer por obligación, que no es desde luego la más agradable forma de leer, nos suele deparar felices encuentros, con los cuales nos sentimos grandemente recompensados. Estos libros que nos sobrecogen suelen despertar en nosotros una profunda ternura, nos vienen a decir que hay libros y libros, como poetas y poetas.

En medio de ese continuo y continuado leer sin alegría se ha producido en el encuentro con *El puerto,* del poeta malagueño Alfonso Canales. He de confesar que si bien tenía un conocimiento anterior de su poesía, éste no era sino un aparato referencial. Me había dado el conocimiento de una voz pero no la amplitud de su resonancia, la fuerza que emana de su actitud de contenido tono poético. En estos poemas que se incluyen en *El puerto* hay un dominio de la palabra que no obstaculiza la entrega emocional sino que, por el contrario, la tensa y la vertebra, dimensionándola en sucesivos hallazgos.

En estos poemas le Alfonso Canales podríamos decir que se halla esta fuerza, recia y contenida del cante, del cante grande andaluz, no el de la pirotecnia verbal sino el que tiene su origen anímico en la profundidad de la experiencia. Los poemas de *E.' puerto* son soportes emocionales para unas voces que se crecen en el dolor de la separación. Poemas memoriales donde el recuerdo se agarra a lo vivido y con ello emprende una aventura hacia un desconocido imprevisto entorno.

Retirarse de la calma
del paulatino aprendizaje (manso
saber) de cada nombre
propio a cada tocado objeto, ir en la busca
de nuevas cosas que tocar, de nuevas
maneras de nombrar, es vida (dicen).

La existencia de una realidad poética que se nutre de su propia naturaleza de hallazgo expresivo es una constante en estos poemas. Una naturaleza que no precisa para el logro de su transferencia de sensaciones de ningún resorte emocional que pudiera inscribirse dentro del hecho anecdótico acorde con una precaria servidumbre emocionada y no emocional. Aquí nada es descripción de hechos, sino rescate de sensaciones en una forma de encuentro primordial, hechos

nombrados por la fuerza que nace sorpresiva; una poesía de apariciones que se van engarzando en imágenes.

El puerto no es de ninguna manera un libro de poesía enmarcado dentro de las características comunes a las cuales nos hemos ido entregando, casi sin darnos cuenta. Las que definiría a la mayoría de los libros de poesía que a diario se publican, para tristeza de pocos y alegría de muchos. En estos poemas la inmediatez emocional, el diálogo inmediato y sin reservas, sería la negación del contenido que ellos encierran. En una precipitada lectura los poemas de *El puerto* se nos pueden parecer de una difícil entrega en su nivel más profundo. Aclararemos lo dicho como segundo nivel.

Con lo dicho estamos reconociendo la existencia de una realidad que se mueve superpuesta y que sería la que genera el planteamiento poético-arquitectual del poema, su transcurrir, su irse autoconstruyendo en un orden visual, su cadencia hacia el clímax como totalidad. Desde su inicio el poema nos marca lo que será su ritmo, su desprendimiento de un punto que se irá haciendo olvido referencial:

> *Existió, sí, la vimos,*
> *cuando apenas soltadas las amarras*
> *disolvíanse en la niebla los pañuelos:*
> *allí estaba la piedra*
> *firme, el largo espigón que no quería*
> *desasir a la nave*
> *y fue dándole fuego hasta que todo*
> *se trocó en soledad (nunca partiéramos).*

Bajo esta realidad poética hay otro nivel de emociones que se une exclusivamente con el resultado que nos depara la consciencia en las posibilidades internas del lenguaje. Estos poemas de Alfonso Canales nos deparan dos lecturas. No es que estemos haciendo una diferenciación de valores tendentes a realzar aspectos de la arquitectura de poemas, sino reconociendo que en su lectura nos ha surgido la conciencia de estos dos niveles que, conteniendo diferentes preocupaciones expresivas, son ambos reencontrados como totalidad. Estos dos niveles se puede decir que son inherentes a toda auténtica poesía, aunque algunas veces uno de ellos logre más significación que el otro, c bien se encuentran tan íntimamente unidos que no se diferencian en sus valores individuales.

En los poemas *El puerto* estamos ante un poeta que pareciera querer llagar a la concepción del poema por un paralelismo de sensaciones transmitidas. En el segundo nivel de lectura nos encontramos con una lúcida consciencia del habla como vehículo donde la palabra se rige por una fuerza generadora en ella misma, no es traductora de

sensaciones emocionales sino que la emoción surge y se consume en ella misma. La palabra es centro irradiante del hallazgo poético.

Para ser más precisos se nos hace imprescindible recordar a Heidegger. Porque cuando Alfonso Canales estructura su *decir* expresivo, su lenguaje poético nos está remitiendo a la concepción de que este «no es un instrumento disponible, sino el acontecimiento de Ser hombre». Es decir, consciente de nuestra posibilidad de comunicación y búsqueda, en la medida que «sabemos primero asegurarnos de esa esencia del habla, para concebir verdaderamente el campo de acción de la poesía misma».

Lo que procura a nuestro entender el poeta en *El puerto* y en el nivel de búsqueda de su propio lenguaje, es ni más ni menos que una salida que amplíe la resonancia y la visión del hecho poético en sí. Y esto es un logro que se halla claramente inscrito en este conjunto de poemas, potenciadores de una continua y renovada comunicación que se enriquece en su equilibrada y ambiciosa transmisión de sensaciones. El arco que recorre el decir expresivo de Alfonso Canales en sus poemas nace y se desarrolla como potenciación del lenguaje, no es un acontecer aislado sino que constituye un proceso perfectamente susceptible de ser comprobado como una realidad invertebrada dentro de toda su obra. Podríamos hablar de una constante y apasionada constatación de la ilimitada comunicación existente en la hondura de una meditación lúcida que se encierra en la palabra. En este conjunto de poemas se halla una capacidad de entrega y a la vez de sublimación del acontecer cotidiano, una humanización de todo lo que rodea y se refiere al hombre. Pocas veces podemos constatar la presencia de un lenguaje tan vitalizador.—*GALVARINO PLAZA. (Fuente del Saz, 8. MADRID).*

MANUEL ANGEL CONEJERO: *Eros adolescente. La construcción estética en Shakespeare.* Barcelona, 1980. Ediciones Península. 152 pp.

Eros adolescente se presenta como un lúcido intento por aproximar la compleja problemática de la obra shakespeariana a la atención y comprensión del lector medio. Es una simplificación de un estudio anterior del mismo autor, *Shakespeare: Orden y caos*, donde la abundancia de alusión y comentario erudito hacía el argumento accesible sólo para aquellos que están dentro del juego bibliográfico. Por eso, ya en las primeras líneas de *Eros adolescente* se advierte: «he elimi-

nado todo este material de erudición que podría llegar a agobiar a quienes también quieran leer este libro y no sean estudiosos del teatro isabelino» (p. 9). No obstante, y a pesar de que el resultado final de la lectura es consecuente con la pretensión del intento, un peligro se cierne sobre este propósito por eliminar *todo* el material de erudición. Quizá la radical ausencia de una mínima serie de puntos de apoyo pueda, también llegar a agobiar, sino, a veces, a confundir una lectura «inexperta». Porque el *lector* se debate entre dos extremos; por un lado, la obra dramática que se analiza; por otro, la interpretación exclusiva que de la misma se da. Y entre ambos extremos el riesgo de tomar una opción defectuosa al no estar el *lector* culturalmente preparado para asumir, confirmar o rechazar las opiniones y alternativas que se le presentan; se limita, inevitablemente, su capacidad de juicio como *lector.* Otra cuestión bien distinta surge al considerar si al lector se le enriquece su capacidad de juicio como *espectador,* y es en esta nueva perspectiva donde se observa cómo *Eros adolescente,* de un modo original y obsesivo, nos proyecta virtual y fácticamente hacia el escenario.

En uno de los momentos cruciales de su análisis —que corresponde a una situación seminal en la obra y vida del poeta y dramaturgo inglés, la composición de los *Sonetos*— el profesor Conejero afirma: «No nos ha de obsesionar lo que el poeta dice —insistimos en que lo ha aprendido—, sino el uso que hace de esa historia, porque es eso lo que de verdad nos ha de proporcionar el material de reflexión» (p. 104). La evidencia de tal afirmación —que los elementos adquieren su significación por la función que realizan singularmente y con referencia a otros elementos y funciones; que estos elementos y sus funciones tienen un potencial informático y configuran un mensaje virtual cara a una audiencia, etc., surge al observar la distancia que separa los posibles argumentos que resultarían de reducir a narración los hechos dramáticos analizados en los capítulos «La Venus virilizada», «Eros adolescente», «El sexo, la burla, la náusea» y «El orden del caos» y los «argumentos» tal y como se presentan en el último capítulo titulado «Sinopsis de argumentos». El resultado de la comparación nos llevaría a admitir que todo parecido es pura coincidencia. La diferencia estriba en que *Eros adolescente* se divide en dos apartados desiguales, separados por una página en blanco, una «Conclusión» que se abre a la participación del lector-espectador. El primero de ellos nos guía en la representación escénica; el segundo nos narra unas historias. Es decir, que como opina Kott, «carecen de importancia los hombres históricos y la fidelidad a los acontecimientos históricos. La única verdad que cuenta es la de las situaciones».

Hemos de contemplar el teatro, la escena, el relato dramático como un principio y fin en sí mismos, «descubrir el juego del autor, recomponer las piezas de su mosaico, para comprobar quizá que el arte de la construcción teatral de Shakespeare está basado en la manipulación cruel de las mil caras del caos, repetidas como muecas obsesivas, que nos hacen guiños y se nos burlan desde la perspectiva privilegiada de quien sabe que la verdad del teatro comienza donde termina la verdad de la vida. Importa la consecución estética, la perfección de la obra, la efectividad de la trampa, la conjunción sutil de los elementos y la eficacia total de la farsa. Lo demás resulta secundario» (pp. 11-12). Y así en el excelente capítulo «El sexo, la burla, la náusea», coincidir en que «sorprende comprobar hasta qué punto el lenguaje sexual se convierte en comienzo de «efecto» y en ingrediente básico en una tragedia como *Romeo y Julieta* tan aparentemente alejada de esta forma de expresión, de este tipo de gimnasia verbal» (p. 52). Pero es que es precisamente este contraste entre apariencia y realidad; la convicción de que nada es lo que parece; el contraste entre espacio escénico y espacio social; la convicción de que existe una estrategia teatral; la construcción y finalidad de una «comedia de errores»; la actitud del autor, su forma de aproximarse al hecho estético; todo esto es lo que da su verdadera fuerza e interés al teatro entendido como espacio donde se ordenan signos.

Entendemos que si la verdad del teatro comienza donde termina la verdad de la vida, «lo demás» que el autor califica de «secundario» debe ser esa propia vida para la cual se planifica, concreta y escenifica la verdad teatral. Es, pues, inexcusable que la comprensión de la «verdad escénica» se realiza como «la expresión de un conflicto en relación con una visión social», aunque la maleabilidad propia al espacio escénico confiera al mismo una capacidad de resolución y de reacción inapropiada e inexistente en el ámbito social de la audiencia. Pero es precisamente en esta desproporción donde se desarrolla «la efectividad de la trampa», «la eficacia total de la farsa», que el profesor Conejero mantiene como una constante a todo lo largo de su original y sugestivo estudio. Su obstinada e inteligente atención hacia la «representación», «la puesta en escena» es la cualidad más sobresaliente que hace de *Eros adolescente* una llamada de alerta para el distraído *lector* y le advierte que en el teatro y ante el escenario es preciso sentarse como *espectador*, con una total ausencia de prejuicios literarios y moralistas.—*RICARDO SOLA BUIL (Dpto. de Lengua y Literatura Inglesa. Colegio Universitario. SORIA).*

LA ESPIRAL REMEMORATIVA DE ESTHER TUSQUETS

Labrada con lentitud casi obsesiva, la novela de Esther Tusquets supone el preciso caleidoscopio de los momentos reveladores de una existencia. Aunque sólo indicativa, la primera característica a destacar del libro * es su tono apasionadamente personal, que orilla a veces lo patético, y, sobre todo, la mantenida intensidad del arabesco expresivo. El afán de remontar las fuentes de una intimidad en la que reconoce implacable la erosión sufrida por los imponderables de clase y situación, resulta de veras insólito por la minuciosidad escrupulosa del registro. Pues aquí el bagaje subjetivo no recurre a lo biográfico en boga, sino a la elaboración novelesca, hecha de alusiones elusivas de los materiales del yo narrativo. La figura de la ficción es el punto de fuga, constante, entre los hechos «exteriores» y su proyección resistida por la protagonista.

Remontar las huellas de lo vivido a través de circunstancias y ambientes que cobran una carga simbólica por el tratamiento preciosista y trenzado de sus conexiones, eleva la dimensión referencial del libro a otra, ya decantada y poética, que virtualmente se da en todas las páginas. Lo que ocurre es siempre alternativa o pretexto para la resolución del único discurso verdadero: la rememoración subjetiva que la protagonista establece para saberse refractaria a un medio burgués, reflejado con asco memorable. Pero no es tanto averiguarse lo que le importa al personaje como advertir su marginalidad y disgregar, expresar borroso y conforme en su mezquina operación de vacío ritual, a ese mundo en cuyas mallas está seguramente preso.

El personaje remonta las ondas de su infacia, evoca el mar y una casa de veraneo a él cercana. Como en un lienzo extendido, esta imagen emerge constante del libro y verifica la exactitud del título. El cuerpo vacante, y la persona con él, se encuentra en los momentos de excepción, ahí radica su memoria sucesiva y ellos le devuelven uno de los sentidos más venturosos que airea *El mismo mar de todos los veranos:* la exploración del placer físico o, mejor, su descubrimiento esporádico y por ello tanto más intenso. Ese placer, o su reivindicación, está diseminado a través de todos los capítulos, aunque se intensifique y cohesione desde la página 53.

La entrada en el libro desde el estar en un vestíbulo de una vieja casa en el centro de la ciudad, determina el primer «movimiento». Estático y circular, en la penumbra, el personaje emplaza los nombres indicativos de su tensión: la madre, el marido, Julio (habitante

* *El mismo mar de todos los veranos.* Lumen, 1978.

de un verano atemporal sin cambios), la hija Guiomar y Maite, la incitadora de historias. Estilísticamente, estas páginas son quizá lo mejor del libro, aunque no las que dejen más huella, tal vez por la misma rotundidad de las frases entreverando el nivel fáctico y el reflexivo, en series dilatadas, morosas y cercanas al límite de lo que el castellano parece o simula tolerar. Pero el reencuentro y la contemplación de la estatua griega en el vestíbulo, apunta de modo certero el ámbito pagano que desencadena la orientación sensual de las páginas, solidaria de la denuncia crítica desde un yo oprimido que se ha de liberar, siquiera en la escritura.

Maite espolea el afán de explicar historias. ¿De aplicar la propia historia al engranaje de esa patética vanidad llamada literatura? Probablemente, pues las tres cuartas partes siguientes del libro parecen refracción, por su impulso más vivo, de la tensión aplacada que en las primeras páginas se advierte. Lo literario recupera sus cartas de identidad: lugar de emplazamiento por otro, u otros, que quizá ignoran su función de activadores del quieto, el que mira y va registrando lo incontenible ya. O sea, lo que tiene que decir, porque su voz es ya la inevitabilidad de la escritura. La pasión y el reconocimiento han de recorrer pues las huellas del proceso: encuentro con Clara (es en esta relación donde se dan momentos espléndidos y alguna de las secuencias en las que con mayor nitidez advertimos lo que sólo una mujer descubre) y deserción ante Clara (como el padre de la protagonista había desertado ante Sofía) para seguir con el ceremonial en definitiva perpetrado por todos. A lo largo de la travesía, algún fragmento aligera —por explicitación crítica— la presión de lo sólo importante —la figura subjetiva explorándose— y surgen así aceradas versiones de la anéctoda tribal e inevitable: el Liceo, el entierro de la abuela...

Con Clara, el personaje pretendía llegar a las tierras del Nunca Jamás. Pero con el libro, y a pesar de alguna incursión que bordea límites melodramáticos (la aceleración excesiva del final con el suicidio de Jorge) progresamos hacia un mejor conocimiento. Y eso puede ser un país también. O una novela que, por la cuidada indagación en los recovecos personales, resulta de lectura inaplazable en el panorama inmediato de nuestras letras.—*LUIS IZQUIERDO (Mejía Lequerica, 40, sexto primera, BARCELONA-28).*

ALBERTO L. MERANI: *Carta abierta a los consumidores de psicología.* Grijalbo. Barcelona, 1980, 223 pp.

Conocer bien la psicología, detectar los síntomas y desenredar los complejos mecanismos por los que la sociedad de consumo la instrumentaliza a su servicio, así como adoptar el estilo preciso de la denuncia contra el fraude son los tres objetivos que pretende conjugar el autor y, en buena medida, lo consigue. Si los consumidores de psicología somos todos, el autor lucha constantemente con su propia condición de psicólogo para ahorrarnos tecnicismos excesivos, y esto es de agradecer. Si los mecanismos de apropiación de la psicología por parte del Poder o de la sociedad son en sí mismos sutiles, no menor sutileza será necesaria para desenmascararlos; pero el autor no pretende cargar las tintas sobre el análisis —que bien se ve no desconoce—, sino sobre el cuadro clínico de los efectos. Y ahí comienza la labor propia del libro, la denuncia, sólidamente anclada en el conocimiento, y por ello inmunizada contra el panfleto.

Pensar que la psicología, en su gestación como ciencia pura, está desvinculada de condiciones o intereses, resulta cínico o ingenuo.

Pensar que su praxis no lo está, resulta más bien suicida.

En menos de treinta años la psicología desbordó los límites del conocimiento puro y de la aplicación práctica para convertirse primero en instrumento de la sociedad de consumo y luego en simple producto de consumición. Si comenzó siendo un medio para ayudar a crear necesidades, ha acabado por ser una necesidad. Evidentemente no se trata de la psicología como ciencia, sino de su uso como instrumento de alienación.

Sin necesidad de 'reclamarse' de Marx, comienza realizando un somero análisis de la alienación que se produce en el círculo infernal de la producción y el consumo a través de la creación artificial de la necesidad; en ese círculo se inserta, como una celestina, la psicología. Esta ayuda a transformar a las personas en simples consumidores para mantener en su omnipotencia al dios de la producción; colabora en la operación por la que el carácter de consumidores se identifica imaginariamente con la condición humana.

En el proceso de producción industrial la psicología es un mecanismo más al servicio del máximo rendimiento y la plusvalía. A pesar de que ya no están en uso los groseros métodos de selección profesional que Taylor ideara, ésta es, bajos todos los aspectos, inclusive, los individuales, un negocio. «En la práctica la tarea del psicólogo industrial es la del alcahuete, la de procurar al individuo cuya maleabi-

lidad permita ajustarlo como un perno más a la cadena de la producción.» El refinamiento de los métodos de selección llega incluso a someter al espíritu mismo al cartabón de costos y rendimientos, hipotecando la vida íntima de las personas. Esta puede representar frente a aquéllos lo que en lenguaje de una coherencia brutal se denomina «inversiones en el extranjero». En el análisis de los procesos de selección —carta del candidato, *curriculum*, entrevista— revela en toda su crudez la perversión de una ciencia y una técnica que surgió con un impulso cognoscitivo y liberador.

El carácter celestinesco de la psicología en el mundo regido por la producción y el consumo se aprecia con no menor nitidez en la propaganda. «El hombre, por naturaleza, siente un apetito limitado por las cosas, pero posee una capacidad ilimitada para desearlas si una propaganda hábil despierta las apetencias pantagruélicas que atesora sin saberlo.» La alianza de la publicidad con la información, junto con las técnicas de modificación de actitudes y de conducta determinan el poder de la propaganda. Las ideas simples transforman el mundo, decía Henry Ford, y, más que simples, irrisorias parecen las ideas que constituyen *el vademécum* del *salesman*, pero su eficacia es incuestionable. De la psicología —trivializada, desde luego— proceden también las asociaciones sabiamente calculadas que acompañan a la propaganda de los productos. «Una información inmoderada sobre el psicoanálisis ha terminado por convertirnos en interpretadores y adoradores de símbolos, y nos ha enseñado a vivir en medio de una simbología difusa en la cual confundimos todo: la realidad, el sexo y lo mítico.» El consumo de signos precede o acompaña al consumo de objetos. De una manera general, el hombre «deviene objeto que recibe su ser por la palabra, por la voluntad de la sociedad de consumo y su expresión creadora: la mercancía. La doctrina de la creación por la palabra niega cualquier participación del hombre en su propia estructuración. Reemplaza nuestra identidad humana sustancial por la identidad del valor-signo, de la mercancía». En esta operación de suplantación por el objeto, los agentes de la propaganda han sabido incorporar dos o tres lecciones bien aprendidas de la psicología del comportamiento: la primacía de los fenómenos afectivos, el dominio de los mecanismos de defensa, la importancia de la «buena voluntad» y del *clima* para convertinos en *participantes*.

La psicología escolar, inspirada remotamente en el pragmatismo de John Dewey, y, más cercanamente en el conductismo de Skinner, es un eficaz aliado de la sociedad industrial que encuentra en la escuela el campo ideal para su autorreproducción, bien bajo de la forma

de rebaño de consumidores, bien garantizándose una mano de obra cualificada y sumisa.

Y si el *Big Business* se vio forzado, a partir de la gran depresión, a cambiar sus métodos, la psicología le tendió la mano para crear y luego refinar ese insidioso monstruo del terrorismo comercial que se llama 'relaciones públicas'.

Aunque la psicología no tenga mucho que ver directamente con ello, el autor se lanza a desenmascarar los propósitos ocultos que la sociedad de consumo pasa de contrabando so capa de las mejores intenciones en fenómenos tales como el control de la natalidad, la rebelión juvenil, la liberación femenina o la liberación sexual en general.

Es de suponer que el autor no desconoce los agudos análisis que de los distintos aspectos que él trata han sido realizados por otros; por ejemplo, Iván Illich, respecto de la escuela; Wilhem Reich, sobre las vinculaciones entre psicoanálisis y sociedad; Baudrillard, sobre la sociedad de consumo de signos; Marcuse, sobre sexo y sociedad en general; Lacan, sobre inconsciente y lenguaje, por no citar sino los más conocidos. Más aún, a los análisis han sucedido propuestas radicales, utópicas o revolucionarias.

El autor ha prescindido de la erudición, de la prolijidad de los análisis y de la oferta de soluciones para quedarse en una encomiable actitud socrática de aguijoneamiento de una sociedad que consume una psicología ofrecida como antídoto por el mismo régimen que genera sus males. Cierto sentimiento de pobreza —si no de insuficiencia— que provoca esta obra se explica si se tiene en cuenta que va dirigido preferentemente al público sudamericano; dadas las circunstancias socio-económicas de muchos de estos países, el consumo de psicología se convierte en una farsa doblemente cruel.—*MANUEL BENAVIDES (Angel Barajas, 4. Pozuelo. MADRID-23).*

JESUS HILARIO TUNDIDOR: *Libro de amor para Salónica.* Diputación Provincial de Zamora, 1980.

Con este libro cumple su veinte aniversario la poesía de Jesús Hilario Tundidor. En 1960 se daba a conocer con *Río oscuro.* En 1962 se le concedía el Premio Adonais por *Junto a mi silencio.* Cuatro años más tarde, en 1966, nos sorprendió con *Las hoces y los días,*

libro denso y apretado, de profundas alertas en los surcos removidos del tiempo. *En voz baja*, de 1969, insinúa en algunos poemas la necesidad de un giro o cambio, como en «Una mañana de domingo en el Duero». Le siguen *Pasiono*, de 1972, y, tras largo silencio de cinco años, sin duda críticos y renovadores, nos ofrece una obra que remueve en la sensibilidad imágenes cubistas, por lo menos en cuanto al título: *Tetraedro* (1978). Los fugaces atisbos de 1972 para quebrar líneas del discurso encuentran aquí más ferviente testimonio, tal vez porque la mirilla se va nublando en la tarea cotidiana de las vivencias: «veo / la inhóspita / legalidad del ser perdido».

Exceptuando algunos poemas de *Las hoces y los días*, en pocos más resulta la poesía de Jesús Hilario Tundidor totalmente redonda. Lo normal es un ruido intermitente que desconcierta. Frente al uso de adornar el significante con tijeras de plata, o de pulir el significado con cinceles renacentistas, provoca desencajes, chirridos.

La pretensión de *Tetraedro* obedece a un impulso de cambios en su entorno. El tema de España se asocia al de Europa; el de la guerra civil, con el arte de los últimos setenta; el estilo sálmico de «Poema generacional», con el erotismo lúdico; el soneto, con la arritmia. Estas tensiones se propagan desde su primer libro con el encabalgamiento abrupto. La forma es, por tanto, desapacible en sí misma y choca a intervalos con los resortes convencionales del tradicionalismo. Por eso no siempre resulta redonda. Sólo cuando emprende, sin miramientos, los caminos clásicos y, aun así, entre otras composiciones desavenidas.

Tal proceder trasluce una preocupación notoria por las estructuras del espacio expresivo. A ella obedece también el significado de los poemas amorosos a *Salónica*. En su análisis procederé respetando el orden lineal del discurso.

Se aprecia, de entrada, un afán dilatorio de la capacidad expresiva. Por momentos se convierte en telegrafía de las varias ocurrencias o aflujos de la realidad, dispares entre sí, pero unidas en el núcleo común del sentido poético. El tiempo se anula tras su vivencia y ya es muerte sólo vencida en la reactualización de la memoria. En esto consiste el poema: un presente instalado en las demás dimensiones como espacio del simple acontecer intransferible. Se trata aquí de la momentaneidad revivida del amor: «como si nada / fuese importante ya sino tú misma».

El ritmo también se muestra irregular dentro de su regularidad. Tiende al hemistiquio heptasilábico que alterna con otros menores, como el pentasílabo, o busca la fluencia del endecasílabo. Normal-

mente predominan ritmos impares. Y es curioso observar que la lectura silábica de algunos versos admite la disposición 7+11 y 11+7. Veremos que tal alternativa, seguramente azarosa en principio, se convierte después en decidida búsqueda de cuerpo significante.

En la serie «Canción de amor» emplea el verso corto, a medio camino entre la agudeza y las cancioncillas tradicionales. Busca lo que será la constitución del espacio lírico como lugar de reencuentro. En él luchan el olvido y la urgencia amorosa, pero el olvido que revierte sobre las palabras inolvidables. La grafía cobra entonces su importancia. En corchetes dobles situados al final de los poemas encierra versos que necesariamente se superponen en el lector a los anteriores. De esta forma, crea relieve expresivo. Se trata de acotaciones, apartes líricos, monólogos que manifiestan una voluntad diferente de animar el texto. Hay que añadirle los espaciamientos literales o silábicos, así como la asonancia o consonancia persistente de algunas composiciones. Tales recursos fijan el texto en su peculiaridad de criaturas nuevas.

La elipsis de puntos ortográficos y las transiciones versales, sintagmáticas y semánticas, implican tiempo abultado, a la postre inútil como el amor y cuanto se sostiene en la fugacidad de lo caduco. Los poemas oscilan, por tanto, entre la sensación y su recuerdo, los dos frentes de la actividad cognoscitiva. Como en todo mirar abultado de sensaciones, las imágenes arden más a prisa y el alba cenicienta de los juicios poéticos despunta con sus vuelos nihilistas, marchitos y residuales («Elegía para un vuelo cansado»).

Semejante desasosiego arrastra también razones biológicas. Se fundamentan en la pérdida de la juventud. Su lirismo seco y ardiente reencuentra los cauces de la canción clásica, aunque el espacio lírico del poema se abre según impulsos y no siempre conforme al esquema, con lo que las canciones resultan innovadoras («Imágenes para un pasar»).

La disposición gráfica renueva sus pesquisas: espaciamientos en quebrada, montajes sintagmáticos en columna, a derecha e izquierda de la página, con lo que la disposición adquiere por sí misma forma significante («Epifonema para una oda sin astros»).

A todo esto se une la indagación en el cuerpo de la amada como lugar de refugio y ternura ante la desolación del mundo («Te amo»). Así se comprende la búsqueda poética tras la palabra-carne, palabra-vida, palabra-hogar-poema: «El poema verdad en que tú existas», porque «Piel es el mundo y el conocimiento» («Canto al cuerpo de

la amada»). La insistencia en el sentido cutáneo de la vida, el vivir como un respirar en el refugio fisiológico de la emoción, lo encontramos también en otros autores del sesenta. Recordemos un título de Angel García López, *A flor de piel,* las imágenes muchas veces carnosas de Ríos Ruiz y el paladar recreativo de Alfonso Carreño sobre los poros del mundo, con sus palabras viscerales de *Huésped en la materia.*

De esta relación entre el cuerpo y la palabra brota el ajuste amoroso-expresivo del verso: «Cuánta espesa cautela de linaza / irguiéndose el pezón la lengua nombra». En consecuencia, calmadas las yacijas del vacío desolado, en la cópula se ayuntan el mundo y la creación, los supuestos que fundamentan nuestra circunstancia: «Cuando te beso, decididamente / beso a Dios, a la tierra y al espacio». El amor se manifiesta entonces como la más clara certidumbre de que todavía somos y existimos. Nos proporciona confianza y fe en el transcurso —«amar es continuar siendo» un *siempre*, diría Machado—, frente a la angustia desfondada del olvido («Ningún otoño es amarillo siempre»). En cambio, la mirada retrospectiva se abre al frío zaguán de lo caduco entre sus paredes sombrías: infancia, juventud, cuanto fuimos y no somos. En esta sección (Estructuras sobre soneto) ofrece nuevas variantes formales. Distribuye los versos en grupos independientes, también versales, con lo que logra un orden métrico en el que un nivel sirve de reclamo para el otro. De esta manera, incide otra vez en el relieve del espacio poético. Donde la forma clásica diría «Pongo en razón de amor los animales / en celo, las tórtolas serenas, / el himen zureando por las venas, / la yerma lentitud de los metales», la nueva disposición queda así:

> *PONGO en razón de amor*
> *los animales*
> *en celo, las tórtolas*
> *serenas, el himen zureando*
> *por las venas, la yerma lentitud*
> *de los metales.*

El cruce de ritmo y rima se apoya sobre todo en la preferencia por el encabalgamiento, que lo aproxima en ocasiones a Blas de Otero.

La pregunta se impone. ¿Algún significado tras esta tramoya? Me parece que sí: rayar con estridencias o rupturas el ritmo del endecasílabo, que, por otra parte, se mantiene. Instaura una dualidad expresiva pareja a la temporal subyacente en la que luchan, como

dijimos, pasado y actualidad en la caja de la memoria-poema. Otro tanto ocurre con las estrofas: quiebran un espacio de líneas clásicas en pro de uno nuevo, más controvertido, cuyos formantes son, a pesar de todo, los mismos de aquél. La superposición de las vivencias engendra también planos temporales superpuestos, la vida.

El ritmo no se mantiene uniforme. Los decasílabos sustituyen en ocasiones a los endecasílabos, como en el segundo verso de los transcritos. Seguramente se trata de un descuido del poeta.

En otras tendencias expresivas repite Tundidor rasgos métricos propios de la promoción a que pertenece. Alarga el verso hasta veinte y más sílabas, juntando sus unidades sin puntos ortográficos, corta el discurso o lo repite en eco («La lumbre y la ceniza»). Y de repente, antes de pasar a nuevas sorpresas, la estructura dispositiva del libro nos sitúa ante unas canciones clásicas, brillantes, esquemáticas y de sobriedad solemne. Esta alternancia de formas está también en correspondencia con el doble plano de la obra: tiempo en fuga-tiempo retenido o posibilidad de ser en el presente de la emoción amorosa.

En «Dos variaciones sobre un mismo poema» comprobamos esa indagación temporal que quiere retener el pasado como la vida lo retiene, pero sin agotarse. De las dos variaciones, una consiste en revitalizar el tiempo del poema concluido. ¿Cómo? Iniciándolo al revés cuando alcanza el último verso, de tal manera que éste se convierte en primera unidad de la repetición, y el final del poema coincidirá con el principio. Así se reflejan los chopos de la orilla en la quietud rizada de los ríos. La otra variación, más simple, espacia la primera parte del poema en grupos de uno, dos, tres o cuatro versos.

El viaje termina como en los periplos románticos. Ausente amor, vuelven al alma el vacío y el desfondamiento, que cambian, como en un paisaje nórdico, la luz en desidia, la niebla en tiniebla. La inutilidad de lo vital se extiende, entonces, por la faz oscura de los edificios y lugares civiles que, antes, brillaban de modo diverso. Con su huida se pierden también los símbolos o índices testimoniales. No obstante, la estructura versal conserva su ritmo quebrado y disposición impulsiva. Por un momento, en el último poema, la palabra asume en su forma la ruptura en eco de todo el libro, en consonancia con la interrupción anímica: «cora cora ↘ za debe / ser este canto».— *ANTONIO DOMINGUEZ REY (Résidence «Lelord», ap. 44. 42/52 Rue des Sablières. 33800 Bordeaux. FRANCIA).*

Literatura y sociedad en América Latina, dirigido por Valentín Tascón y Fernando Soria, Editorial San Esteban, Salamanca, 1981, 250 pp.

Contiene este volumen una serie de conferencias organizadas por el Instituto de Filosofía de Valladolid y la Fundación Ebert en torno a las sugerencias del título. El total de lo publicado excluye algunas intervenciones, que no fueron incluidas por inconvenientes técnicos de las grabaciones o decisión personal de los autores.

Carlos M. Rama *(Sociedad e ideología en América Latina)* abre la serie con unos datos someros sobre la evolución social y política del continente, aportando elementos que pueden guiar al lector perfectamente desavisado en el tema.

De las intervenciones destacan la de David Viñas *(Panorama de la literatura argentina: de Sarmiento a Cortázar),* pionero de la sociología literaria latinoamericana, que esboza algunas claves para desovillar el proceso intelectual argentino entre 1837 y 1976: la defensa de la cultura ante la vida (metáfora de la violación), la antinomia civilización/barbarie, las ambigüedades del elitismo y el populismo, los límites del intelectual comprometido que renuncia a la acción, la torre de marfil como postura ética, el horror del escritor pequeñoburgués a proletarizarse, etc.; la de Horacio Salas sobre Vargas Llosa *(Denuncia social y expresión literaria),* donde se ocupa de uno de los problemas más acuciantes del escritor actual: el ser un francotirador que se rebela contra la sociedad y contra Dios, porque hace de Dios en su microcosmos imaginario, y que Salas sintetiza en la fórmula del escritor como cristalización de una relación viciada con el mundo, y la de Amalia Iniesta, que hace un sintético barrido de las principales propuestas temáticas de la obra borgiana y sus implicancias filosóficas.

El nutrido elenco de participantes incluye a Valentín Tascón, Cristina Peri Rossi, Emilio Salcedo, Oscar Collazos, Fernando Soria, Marta Portal, Rafael Humberto Moreno Durán, Juan José Amate Blanco, Vintila Horia y Antonio Lorente. Sus intervenciones cubren casi todos los espacios temáticos posibles del coloquio: obras señeras como las de Onetti, Felisberto, Sabato y García Márquez; la narrativa urbana y la indigenista; las novelas revolucionarias mexicanas; las novelas de los dictadores; el pensamiento realista y el utópico; el barroco tropical; el afrohispanoamericanismo; la antropología existencial de César Vallejo. No falta, por fin, un vivaz diálogo con el narrador chileno José Donoso, donde éste intenta explicar la historia

secreta de algunos de sus libros, su formación literaria, su técnica y su convicción estético-social, unida a su experiencia de extrañamiento y destierro voluntario.—*B. M.*

RODOLFO UCHA DONATE: *Cincuenta años de arquitectura española,* Adir Editores, Madrid, 1980, 248 pp.

Con esta entrega; Adir abre su colección *Archivos y documentos,* reproduciendo un estudio de Ucha Donate dado a luz en 1954 en el Catálogo General de la Construcción. El período historiado es la primera mitad del siglo.

El método escogido por el autor es agrupar los principales autores y obras en tendencias, destacando alguna realización peculiar por su entidad (sobre manera, la Ciudad Universitaria de Madrid) y aportando biografías profesionales de las principales firmas, así como reseñas de sus obras más significativas.

A esta línea central, Ucha agrega las variantes regionales, pues la arquitectura española se ha desenvuelto, en este sentido, en dos direcciones diferentes: la arquitectura metropolitana, sobre todo la habitación de la burguesía madrileña y la edificación estatal, ha ido de la capital a las provincias; y las creaciones regionales (la escuela modernista catalana y sus incursiones por los países valenciano, balear y gallego, el revival habitacional de vascos y andaluces) han surgido en la periferia y encontrado cierto eco en las regiones vecinas y la metrópoli.

A estas tendencias conviene agregar la de la gran revolución técnico-industrial de la arquitectura en el mundo, por el uso generalizado del hormigón, el acero y el cristal, que halla su reconocimiento doctrinario en las tendencias racionalistas, constructivistas y funcionalistas. El encuentro de estos dos haces de fuerzas teje una trama sobre la cual crece la historia arquitectónica de España en el medio siglo examinado. Trama que sufrirá un desgarro inevitable con la guerra civil, tanto por lo que implica de desaparición e interrupción del hecho constructivo, como por lo que supone de cambio en las directrices de la arquitectura oficial.

El trabajo de Ucha es informativo y didáctico, pudiendo ser leído por el especialista y por el lego, así como consultado en plan archivo para la precisión de ciertos datos. Sus preferencias por ciertos nom-

bres (Antonio Gaudí entre los catalanes y Antonio Palacios entre los madrileños, aunque fuera gallego de nacimiento) no molestarán a nadie, pues se trata de maestros con obras ciertamente imponentes. Otras precisiones de léxico pueden, en cambio, resultar opinables: considerar al estilo *floreal* como arquitectura naturalista y mimética; definir a los historicistas franceses de la escuela de Viollet-le-Duc como «racionalistas», y, finalmente, considerar *art nouveau* al neoclásico francés de los grandes hoteles construidos sobre 1910. Pero sabemos que las jergas son intercambiables y que basta con aceptar una convención para poder manejarla.—*B. M.*

BERNARDO GINER DE LOS RIOS: *Cincuenta años de arquitectura española*, Adir Editores, Madrid, 1980, 230 pp.

Este volumen es el segundo de la colección que abre la obra reseñada en el apartado anterior. Se trata de un estudio que se superpone, temáticamente, al de Ucha Donate, y que fue publicado anteriormente en Méjico, en 1952. Giner de los Ríos, como es sabido, fue funcionario de arquitectura durante la Segunda República y se exilió en aquel país americano.

La lectura paralela de ambos textos es interesante, porque muestra enfoques divergentes que, sin embargo, no llevan a la polémica abierta. Los intereses investigativos no son los mismos; tampoco, la formación mental de cada autor.

Giner rompe lanzas por el racionalismo y abre sus textos censurando la arquitectura de fachada que reinaba en España hacia 1900, en que las viviendas eran hechas por aparejadores y el arquitecto sólo aportaba un elemento decorativo y ocultador, tras el cual la realidad habitacional de los edificios se regía por criterios arcaicos e insalubres. Por ello, su acento está puesto en todos los aspectos socializantes de la arquitectura, en tanto ésta pueda contribuir a superar el atraso en el desarrollo comunitario español. Destacan sus incursiones por la historia de la arquitectura escolar, en que fue un especialista, y en el examen de algunas obras hasta ahora penumbrosas, como las de Antonio Flórez y Gustavo Fernández Balbuena. También subraya la importancia de los conjuntos arquitectónicos, en primer lugar las obras urbanísticas de los ensanches y sus desarrollos, pero también las colonias urbanas, las dos grandes exposiciones interna-

cionales de 1929, los metropolitanos, la Ciudad Universitaria madrileña y los intentos de sanear y adaptar las viejas ciudades a las exigencias del confort y la circulación de nuestros días.

Aunque políticamente enrolado en una posición bien clara, Giner no es sectario al analizar las realizaciones arquitectónicas y urbanísticas del franquismo, si bien disiente, como es natural en un racionalista, del historicismo triunfalista e imperial de ciertas obras significativas del régimen. Su texto aparece más crítico que el de Ucha y su punto de partida no es la autonomía de la arquitectura como un espacio en sí mismo, sino la trama social como sustento de aquélla.

Como en la otra entrega, oportunos, claros y despejados croquis llevan al lector del texto a la ilustración gráfica, indispensable en este tipo de obras.—*B. M.*

A. L. ROWSE: *Homosexuales en la historia. Estudio de la ambivalencia en la sociedad, la literatura y las artes*, traducción de Elena Liaras Muls, Planeta, Barcelona, 1981, 421 pp.

El tema homosexual ha pasado de las catacumbas al *ghetto* e intenta, por fin, integrarse en la condición sexual humana como una de las incontables peculiaridades que la hacen más rica y divertida que todo cuanto han dicho de ella los códigos de la sexología y la moral.

El libro de Rowse tiene objetivos más modestos que poner al día el asunto. De entrada, se limita a biografiar a los homosexuales varones célebres de la modernidad. Quedan fuera de consideración las épocas anteriores al Renacimiento y las mujeres de todos los tiempos, así como la gente de cualquier sexo que no haya sido iluminada por la fama. El resultado es un paciente diccionario biográfico, donde se deja constancia de los datos usuales en este tipo de textos, no todos pertinentes al propio tema homosexual.

En efecto, las costumbres sexuales de un sujeto célebre pueden tener que ver, de forma decisiva, con su conducta pública. Tal vez, si Miguel Angel no hubiese gustado de los muchachos, no habría esculpido el *David*, es decir, que no contaríamos con el *David*. Pero ¿es relevante el uranismo del mariscal Liautey en la colonización de Marruecos o el de Lawrence de Arabia en la guerra mundial?

En estos extremos, la celebridad del personaje poco tiene que ver con su peculiaridad sexual y ésta importa en la medida en que la

sociedad de su tiempo tomó determinadas actitudes ante ella. El caso de Oscar Wilde tiene relevancia no porque Wilde fuera un escritor famoso, sino porque la Inglaterra victoriana era capaz de cobrar ciertas deudas aun a los escritores más famosos, que creían en su notoriedad estética como en algo superior al poder social de la aristocracia.

El libro de Rowse es anecdótico, sin pretender exceder este sesgo ni apuntar a otra consideración del fenómeno sexual como capacidad humana, o de la moral sexual como horizonte de aquél. Como todo lo anedótico, es divertido en su medida y cuenta a favor con la tradicional prohibición que el homosexualismo ha padecido en las sociedades de talante judeocristiano y que el *welfare state* tiende a diluir. No abusa de lo picante ni cae en chismes de alcoba, lo cual es elogiable. A veces incurre en ligerezas, como considerar *Muerte en Venecia*, de Thomas Mann, un relato de tema homosexual (en verdad, el drama de Mann y del personaje von Aschenbach es, justamente, el contrario: la falta de concreta homosexualidad en sus biografías).

Textos como el examinado no agrandan excesivamente la conciencia sobre un tema tan incisivo en la historia ética de Occidente, pero contribuyen a despejar un enfermizo prejuicio y a mirar más de cerca uno de nuestros infinitos rostros en el espejo de las caras más conocidas del mundo.—*B. M.*

JOSE A. FERRER BENIMELI: *Masonería española contemporánea*, Siglo XXI, Madrid, 1980, dos volúmenes, 219 y 280 pp.

La masonería española ha sido objeto de encontradas leyendas y libros que, no por nutridos en letra, lo fueron en buena información. Los enemigos de las logias les endilgaron la autoría de hechos históricos improbados; los masones, halagados por tales hazañas, recogieron el reto y dieron vuelta la leyenda, atacando a una entidad que, con tales caracteres, resultaba tan funambulesca como la masonería para sus detractores: el jesuitismo.

Ferrer viene ocupándose de la doble desmitificación desde hace años, con libros iluminadores que se cimentan en una documentación sólida, contemplada con objetividad, y en un implacable sondeo de archivos, en buena parte clausurados hasta hace poco o disminuidos por expurgaciones y chamusquinas.

Este libro es un panorama rápido sobre la evolución de la masonería en España, desde sus verdaderos orígenes hasta nuestros días. Para ello, el autor debe retomar su tesis de que la masonería tuvo dispersa y leve existencia en la España dieciochesca, y que en nada intervino en la expulsión de los jesuitas o en el gobierno del conde de Aranda. En verdad, comienza sus labores con la invasión josefina y los afrancesados, en 1808. La investigación de Ferrer permite evaluar su auténtico peso histórico, o sea, el frustrado intento, de modelo napoleónico, de montar una burocracia basada en el aparato militar y en la burguesía urbana, con tintes ideológicos liberales y bonapartistas. La invasión divide al liberalismo español entre josefinos y patriotas, pero las persecuciones posteriores de Fernando VII los reunirá y la masonería sufrirá un destino similar.

En estos primeros años destacan las observaciones de Ferrer sobre la abundancia de eclesiásticos en las logias, debido al carácter de humanitarismo fraternal de los postulados masónicos, similares a los del cristianismo primitivo. Aún la Iglesia no había tomado una actitud reprobataria abierta como la que se practicaría en la segunda mitad del siglo XIX. En verdad, las campañas antimasónicas tienen un origen absolutista e integrista, y son más estrictamente antiliberales y anticonstitucionalistas, tratando de implicar a la masonería en los trastornos de la sociedad española de la península y ultramar en aquellos tiempos de independencia americana, guerra interna y, pronto, pleito carlista.

La independencia de las colonias es otro punto a desmitificar, por la presencia de logias militares en las que aparecen próceres americanos sosteniendo ideas de corte humanitario, no específicamente masónicas, y copiando la organización y funcionamiento de las asociaciones de la masonería, aunque no estando integradas en su obediencia, lo cual ha sido aprovechado por la propaganda de la Orden para incorporar a su historial unos nombres ilustres, a veces con notorio apresuramiento.

Sólo tras la revolución de 1868 cesa la persecución formal contra la masonería, y el hábito de liberalismo, republicanismo y democratismo que sopla caóticamente sobre España en el sexenio impulsa su desarrollo. También el posterior atraso del curso político y social español respecto a los modelos europeos sostiene la importancia de esta Orden en los avatares del poder, pues su ideología es un simple código de reivindicaciones liberales que costará mucho esfuerzo hacer regir en la ley positiva española.

Especial importancia tiene el estudio del peso político de la masonería en la Segunda República, cuando los aparatos de la Restauración

han sido desmantelados por el primorriverismo, y los de la dictadura, por su propia caída. De ahí que la burguesía radicalizada que toma el poder deba echar mano de uno de los pocos armazones de cuadros disponibles, o sea, las logias.

En la reseña de los hechos posteriores se mezclan las persecuciones arrasantes que inflige a la organización el franquismo y la forja de una nueva leyenda, cual es la del contubernio judeo-masónico-marxista. Ferrer se ocupa de desmontar la inverosimilitud objetiva de esta ideología, demostrando cómo los masones son perseguidos al igual en España y en la Unión Soviética, en tanto la Tercera Internacional considera incompatible su condición con la de comunista.

Pero, más allá de lo legendario y del caso personal y obsesivo del Generalísimo, un masón frustrado, es utilísimo este momento del libro para el estudio de una mentalidad paranoica a nivel colectivo: el poner las partes malas fuera y constituirlas en un ente persecutorio es propio de la paranoia, y ésta, en dosis variantes, forma parte de toda mentalidad nacionalista, que considera sagrada y en peligro a la nación propia, siempre en la mira destructiva de algún poder que, por fin, se sale con la suya. Si se tiñe esta ideología con colores religiosos se tiene la resurrección del Demonio.

Siervos de la ideología, los fanáticos terminan siendo víctimas de su falsa conciencia. Esta parece ser una de las moralejas del libro de Ferrer, que trasciende, de este modo, la mera puntualización documental en torno a un tema desquiciado por las pasiones mentales y sociales. Como el resto de la producción del autor, marca una frontera en los estudios del tema y colabora para que la historiografía española dé un salto cualitativo en el terreno de un capítulo significativo de la historia española en general. Si bien la postura del autor responde a una objetividad liberal, sus simpatías personales no se permiten ironías ni invectivas superfluas.—*B. M.*

ANTONIO DOMINGUEZ REY: *La voz y su vacío,* Colección Melibea, Talavera de la Reina, 1980, 77 pp.

En su tercera entrega poética *(Garlopa marina* es de 1973, y *Gremor,* de 1974), el autor (Riancho, 1945) afina y se apropia plenamente de su voz, y no resulta azaroso que el nombre del libro aluda a la facultad vocal y a su hueco entrañable, pues el poemario, breve y estructurado según el máximo rigor, se propone como una meditación

de la palabra poética sobre su naturaleza. No estamos ante la poesía didáctica que disfraza un insalvable prosaísmo, ni ante la poesía conceptual, sumisa a la demostración de un postulado. Esta poesía quiere cantar y, para demostrarlo, acude a metros consabidos y a rimas, al género estrófico y al no menos noble género fragmentario, como instalándose en una espacio reconocible, reforzado por las citas de los maestros.

Domínguez Rey se apropia de su discurso a fuerza de pulimento, rigor, cierta pudorosa claridad y aun cierta complacencia en el sonido, que, dados los tiempos que corren, se agradecen. Nunca hubo en él, y menos ahora, afán de enrolarse, a contar desde fuera, en un estamento escolar de la poesía, ni a sorprender al lector con las viejas sorpresas de la vanguardia. La voz es, para él, hueca, y el poema debe ocuparse del mundo para llenarse.

A veces, el verso intenta decirse lenguaje natural *(supe / cómo a las plantas nuestra lengua imita).* Otras, ensaya servir al sentimiento, no sin ironía *(vienen las palabras / entre el ramaje seco / con el aceite de la voz molida en la almazara / del grasiento sentir).* Otras, la burla apunta, juntamente, a la palabra sin sangre del demagogo (en el poema *Cosas que dicen...).* Otras, insinúa el estupor atento, en estado naciente, de un cierto panteísmo del lenguaje *(la voz secreta que en las cosas nos convoca).* Otras, son el intercambio de alientos que suele ser, en los momentos más felices, el hecho sexual, como en esta suerte de haikai: *En mis palabras / tus palabras el eco / del mundo repetían.* Por fin: la palabra poética, a partir de su *nido,* el recuerdo, se ocupa de llenar el vacío que dejan las cosas al irse en la voz, por medio del canto de esas ausencias, queja mallarmeana por todo lo que no hay en el lenguaje, y elegía rilkeana por el mundo, ya que la vida es despedida.

En otros niveles, Domínguez Rey sostiene, con sus versos, el eje del poemario, la sed como metonimia del deseo y que compromete al órgano vocal: la boca que bebe es la boca que canta, a la vez e indistintamente *(el canto que en las noches / de amor profundo somos sin saberlo).* El deseo es deseo del mundo, flujo que se parece al agua y que la boca del poeta quiere beber en un acto de comunión donde, cerrando el ciclo, la palabra vuelve a ser naturaleza.

Cantar no es acto reñido con vigilar, que es estar despierto y cuidar la forma que el poema va trazando en el papel, donde crece como un vegetal alimentado por las aguas del mundo. *La voz y su vacío* es buena prueba de todo ello.—*B. M.*

WILLIAM A. NISKANEN: *Cara y cruz de la burocracia*, traducción de Rafael Muñoz de Bustillo, Espasa-Calpe, Madrid, 1980, 166 pp.

Los liberales la denuestan hasta convertirla en una palabrota; los estatalistas la encomian hasta transformarla en un sacerdocio. Aparentemente, ha sido una necesidad en toda organización política, y no conocemos, fuera de las utopías, sociedades sin Estado (y, por ello, sin burocracia).

Niskanen, que ha sido hombre de empresa, burócrata (sea esto dicho con total neutralidad) e investigador en economía administrativa, puede decir algo sensato sobre la materia. Su preocupación es optimizar el servicio de los burós, partiendo de esta base: las prestaciones que ofrecen a la sociedad (educación, defensa, salud pública, infraestructura, correos, etc.) son indispensables y no se puede pensar en dejarlas fuera del control de los órganos electivos del Estado.

La ecuación deseable sería un mínimo de gasto con un máximo de rendimiento, filosofía que proviene de la empresa y del mundo del lucro. Pero los burós están habitados por funcionarios que disponen de medios coercitivos (impuestos) para alimentar una máquina productiva que, aunque no produzca nada, igualmente sostiene sus propios insumos en salarios y en instalaciones.

Observando que los gastos en burocracia crecen a razón de tres veces en medio siglo y en los países desarrollados, absorbiendo crecientes proporciones del producto nacional neto, Niskanen propone las medidas máximas que tiendan a disminuir la incidencia de la burocracia en la movilidad económica general y a aumentar su rol como factor de crecimiento económico.

Para ello sugiere aplicar a los funcionarios los medios de incentivación del trabajo que son corrientes en la empresa privada, a la vez que transferir a ésta la mayor parte de las actividades que no sean indispensables en manos de la administración, desde la seguridad en materia de incendios hasta ciertos tramos de la educación militar, desde el servicio de correos hasta ciertas actividades policiales.

Niskanen no teoriza demasiado y va de las estadísticas a las medidas concretas, codificando todo un sistema de mejoradores de eficiencia. Pero lo más interesante de sus planteamientos, desde el punto de vista político, es que intenta señalar el rol de alterador cualitativo que la burocracia tiene en las sociedades democráticas industriales (es innecesario encarecer que en las sociedades colectivistas se ha convertido en la clase dominante). Cuando un aparato rígido, de un gran peso económico, con funcionarios inamovibles y técnicos muy avezados, se superpone a los demás resortes estatales, puede ser

que la democracia cambie de signo, y cabe preguntarse si «la soberanía está en la gente o en las instituciones», como lo hace Niskanen utilizando, seguramente la palabra *people*, que puede significar, también, «pueblo» (p. 102).

Como se ve, el tema dispara hacia variados espacios, desde la crisis económica, con su diabólico par inflación-paro, hasta la naturaleza del moderno Estado democrático industrial. Para ampliar las sugerencias de Niskanen, una serie de textos rodean al principal: un prólogo de José Antonio Aguirre y diversos comentarios de Douglas Houghton, Maurice Kogan Ridley e Ian Senior.—*B. M.*

PAUL HERNADI: *Teoría de los géneros literarios*, Antoni Bosch, Editor, Barcelona, 1978, 175 pp.

Frente al problema de los géneros literarios, caben actitudes que, reducidas a lo radical, podrían ordenarse en tres clases:

— Negar la existencia real de los géneros y considerar que cada obra es un género propio o que la literatura es un género global, abierto y libre (Benedetto Croce).

— Sostener que todo arte debe encuadrarse en géneros acreditados por unas pautas de regulación exterior de la obra (posición clásica).

— Considerar el género no como algo preexistente a la obra, sino como algo que la obra alcanza en su desarrollo espontáneo y libre (posición romántica).

A lo largo de la historia literaria (preceptiva y producción) estas posiciones han obtenido incontables variantes y se han combinado innúmeras veces, con o sin deliberación. El resultado de esta historia de guerra y paz está catalogado con imbatible erudición y calma calidad expositiva en el texto de Hernadi. Para quien quiera impregnarse del problema y evitarse una peligrosa cabalgata por la selva de la información, su consulta es de gran utilidad.

Además de ser un catálogo razonado de doctrinas, el libro en examen toma, con carácter de relevo provisorio, algunas conclusiones que hacen a la propia teoría literaria. Por ejemplo, plantearse una síntesis entre las posiciones de los teóricos estructuralistas que atienden

a la estructura interna y autosuficiente del texto, y los miméticos, que se ocupan de las relaciones del texto con elementos externos («reales») al mismo.

Otra pregunta que se hace Hernadi y que tiene especial importancia para el examen de una posible «historia formal de la literatura» es: ¿tienen valor «expresivo» los géneros literarios considerados en sí mismos? O sea: ¿compromete el carácter de un texto la elección de un género determinado para vaciar en él un determinado «contenido»? Las sempiternas cuestiones de forma y fondo, de estructura y significación, de diacronía y sincronía son atravesadas con sólida competencia por Hernadi, haciendo de su investigación un corpus de opiniones provechosamente teorizadas.—*BLAS MATAMORO (Ocaña, 209, 14 «B», MADRID-24).*

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

REVISTA MENSUAL DE CULTURA HISPANICA

LA REVISTA DE AMERICA PARA EUROPA
LA REVISTA DE EUROPA PARA AMERICA

Dirección, Secretaría Literaria y Administración:

INSTITUTO DE COOPERACION IBEROAMERICANA

Avenida de los Reyes Católicos, 4. Teléf. 244 06 00 (288)
Ciudad Universitaria
MADRID-3

PRECIOS DE SUSCRIPCION

	Pesetas	$ USA
Un año	1.750	30
Dos años	3.500	60
Ejemplar suelto	150	2,50
Ejemplar doble	300	5
Ejemplar triple	450	7,50

Nota.—El precio en dólares es para las suscripciones fuera de España.

BOLETIN DE SUSCRIPCION

Don ....
con residencia en ....,
calle de ...., núm. ....,
se suscribe a la Revista CUADERNOS HISPANOAMERICANOS por el tiempo de ...., a partir del número ...., cuyo importe de .... pesetas se compromete

a pagar contra reembolso / a la presentación de recibo (1).

Madrid, ... de .... de 198......
El suscriptor.

La Revista tendrá que remitirse a las siguientes señas: ....
....

(1) Táchese lo que no convenga.

Homenaje a MANUEL y ANTONIO MACHADO

En conmemoración del primer centenario del nacimiento de Antonio Machado, CUADERNOS HISPANOAMERICANOS ha editado recientemente un volumen monográfico sobre la vida y obra de este poeta sevillano y de su hermano Manuel. Con una extensión superior al millar de páginas, distribuidas en dos tomos, el sumario de este volumen, que abarca cuatro números normales (304-307: octubre de 1975-enero de 1976), incluye las siguientes firmas:

Angel Manuel AGUIRRE, Francisca AGUIRRE, Fernando AINSA, Aurora de ALBORNOZ, Vicente ALEIXANDRE, Manuel ANDUJAR, Charles V. AUBRUN, Armand. F. BAKER, Carlos BARBACHANO, Ramón BARCE, Carlos BECEIRO, C. G. BELLVER, José María BERMEJO, Alfonso CANALES, José Luis CANO, Francisco CARENAS, Heliodoro CARPINTERO, Antonio CARREÑO, Paulo de CARVALHO-NETO, Guido CASTILLO, Enrique CERDAN TATO, Antonio COLINAS, Gustavo CORREA, Juan José CUADROS, Luis Alberto de CUENCA, Ernestina de CHAMPOURCIN, Nigel DENNIS, José María DIEZ BORQUE, María EMBEITA, Carlos FEAL DEIBE, Jesús FERNANDEZ PALACIOS, Rafael FERRERES, Félix Gabriel FLORES, Joaquín GALAN, Luis GARCIA-ABRINES, Luciano GARCIA LORENZO, Ramón de GARCIASOL, Ildefonso Manuel GIL, Miguel L. GIL, Angel GONZALEZ, Félix GRANDE, Jacinto Luis GUEREÑA, Agnes GULLON, Ricardo GULLON, Javier HERRERO, José Olivio JIMENEZ, Pedro LAIN ENTRALGO, Rafael LAPESA, Arnoldo LIBERMAN, Francisco LOPEZ ESTRADA, Leopoldo de LUIS, Sabas MARTIN, Angel MARTINEZ BLASCO, Antonio MARTINEZ MENCHEN, José Gerardo MANRIQUE DE LARA, Robert MARRAST, Emilio MIRO, José MONLEON, Manuel MUÑOZ CORTES, José ORTEGA, José Luis ORTIZ NUEVO, Manuel PACHECO, Luis de PAOLA, Hugo Emilio PEDEMONTE, Galvarino PLAZA, Alberto PORLAN, Víctor POZANCO, José QUINTANA, Juan QUINTANA, Manuel QUIROGA CLERIGO, Rosario REXACH, Alfredo RODRIGUEZ, Marta RODRIGUEZ, Héctor ROJAS HERAZO, Luis ROSALES, Miguel de SANTIAGO, Ricardo SENABRE, Luis SUÑEN, Eduardo TIJERAS, Manuel TUÑON DE LARA, Julia UCEDA, Jorge URRUTIA, José Luis VARELA, Manuel VILANOVA y Luis Felipe VIVANCO

Los dos tomos, al precio total de 600 pesetas, pueden solicitarse a la Administración de CUADERNOS HISPANOAMERICANOS:

Avda. de los Reyes Católicos, 4. Tel. 244 06 00
Ciudad Universitaria
MADRID - 3

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

HOMENAJE A LUIS ROSALES

NUMEROS 257-258 (MAYO-JUNIO DE 1971)

COLABORAN

Luis Joaquín ADURIZ, Francisca AGUIRRE, Vicente ALEIXANDRE, Dámaso ALONSO, Marcelo ARROITA-JAUREGUI, José Manuel CABALLERO BONALD, Eladio CABAÑERO, Julio CABRALES, María Josefa CANELLADA, José Luis CANO, Santiago CASTELO, Eileen CONNOLY, Rafael CONTE, José CORONEL URTECHO, Pablo Antonio CUADRA, Juan Carlos CURUTCHET, Raúl CHAVARRI, Ricardo DOMENECH, David ESCOBAR GALINDO, Jaime FERRAN, José GARCIA NIETO, Ramón de GARCIASOL, Ildefonso Manuel GIL, Joaquín GIMENEZ-ARNAU, Félix GRANDE, Jacinto Luis GUEREÑA, Ricardo GULLON, Fernando GUTIERREZ, Santiago HERRAIZ, José HIERRO, Luis JIMENEZ MARTOS, Pedro LAIN, Rafael LAPESA, José Antonio MARAVALL, Julián MARIAS, Marina MAYORAL, Emilio MIRO, Rafael MORALES, José MORAÑA, José Antonio MUÑOZ ROJAS, Pablo NERUDA, Carlos Edmundo de ORY, Rafael PEDROS, Alberto PORLAN, Juan QUIÑONERO GALVEZ, Juan Pedro QUIÑONERO, Fernando QUIÑONES, Alicia María RAFFUCCI, Dionisio RIDRUEJO, José Alberto SANTIAGO, Hernan SIMOND, Rafael SOTO, José María SOUVIRON, Augusto TAMAYO VARGAS, Eduardo TIJERAS, Antonio TOVAR, Luis Felipe VIVANCO y Alonso ZAMORA VICENTE

480 pp., 300 ptas.

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

HOMENAJE A BAROJA

NUMEROS 265-267 (JULIO-SEPTIEMBRE DE 1972)

COLABORAN

José ARES MONTES, Charles V. AUBRUN, Mariano BAQUERO GOYANES, Pablo BORAU, Jorge CAMPOS, Rodolfo CARDONA, Julio CARO BAROJA, Joaquín CASALDUERO, José CORRALES EGEA, Peter EARLE, María EMBEITA, Juan Ignacio FERRARAS, José GARCIA MERCADAL, Ildefonso Manuel GIL, Emilio GONZALEZ LOPEZ, Luis S. GRANJEL, Jacinto Luis GUEREÑA, Evelyne LOPEZ CAMPILLO, Robert El. LOTT, Antonio MARTINEZ MENCHEN, Emilio MIRO, Carlos Orlando NALLIM, José ORTEGA, Jesús PABON, Luis PANCORBO, Domingo PEREZ MINIK, Jaime PEREZ MONTANER, Manuel PILARES, Alberto PORLAN, Juan Pedro QUIÑONERO, Juan QUIÑONERO GALVEZ, Fernando QUIÑONES, Fay. R. ROGG, Eamonn RODGERS, Jorge RODRIGUEZ PADRON, Gonzalo SOBEJANO, Federico SOPEÑA, Rafael SOTO VERGES, Eduardo TIJERAS, Luis URRUTIA, José María VAZ DE SOTO. A. M. VAZQUEZ-BIGI y José VILA SELMA

692 pp., 450 ptas.

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

HOMENAJE A DAMASO ALONSO

NUMEROS 280-282 (OCTUBRE-DICIEMBRE DE 1973)

COLABORAN

Ignacio AGUILERA, Francisca AGUIRRE, Vicente ALEIXANDRE, Manuel ALVAR, Manuel ALVAR EZQUERRA, Elsie ALVARADO, Elena ANDRES, José Juan ARROM, Eugenio ASENSIO, Manuel BATAILLON, José María BERMEJO, G. M. BERTINI, José Manuel BLECUA, Carlos BOUSOÑO, Antonio L. BOUZA, José Manuel CABALLERO BONALD, Alfonso CANALES, José Luis CANO, Gabriel CELAYA, Carlos CLAVERIA, Marcelo CODDOU, Pablo CORBALAN, Victoriano CREMER, Raúl CHAVARRI, Andrew P. DEBICKI, Daniel DEVOTO, Patrick H. DUST, Rafael FERRERES, Miguel J. FLYS, Ralph DI FANCO, José GARCIA NIETO, Ramón de GARCIASOL, Valentín GARCIA YEBRA, Charlynne GEZZE, Félix GRANDE, Jacinto Luis GUEREÑA, Hans Ulrich GUMBRECHT, Matyas HORANYI, Hans JANNER, Luis JIMENEZ MARTOS, Pedro LAIN, Rafael LAPESA, Francisco LOPEZ ESTRADA, Leopoldo de LUIS, José Gerardo MANRIQUE DE LARA, José Antonio MARAVALL, Oswaldo MAYA CORTES, Enrique MORENO BAEZ, José MORENO VILLA, Manuel MUÑOZ CORTES, Ramón PEDROS, J. L. PENSADO, Galvarino PLAZA, Alberto PORLAN, Fernando QUIÑONES, Jorge RAMOS SUAREZ, Stephen RECKERT, Jorge RODRIGUEZ PADRON, Luis ROSALES, Fanny RUBIO, Francisco SANCHEZ CASTAÑER, Miguel de SANTIAGO, Leif SLETSJOE, Rafael SOTO VERGES, Eduardo TIJERAS, Manuel VILANOVA, José María VIÑA LISTE, Luis Felipe VIVANCO, Francisco YNDURAIN y Alonso ZAMORA VICENTE

730 pp., 450 ptas.

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

HOMENAJE A JUAN CARLOS ONETTI

NUMEROS 292-294 (OCTUBRE-DICIEMBRE DE 1974)

COLABORAN

Francisca AGUIRRE, Fernando AINSA, Leticia ARBETETA, Armand F. BAKER, José María BERMEJO, Antonio L. BOUZA, Alvaro, Fernando y Guido CASTILLO, Enrique CERDAN TATO, Jaime CONCHA, José Luis COY, Juan Carlos CURUTCHET, Raúl CHAVARRI, Josep CHRZANOWSKI, Angela DELLEPIANE, Luis A. DIEZ, María EMBEITA, Jesús FERNANDEZ PALACIOS, José Antonio GABRIEL Y GALAN, Joaquín GALAN, Juan GARCIA HORTELANO, Félix GRANDE, Jacinto Luis GUEREÑA, Rosario HIRIART, Estelle IRIZARRY, Carlos J. KAISER, Josefina LUDMER, Juan Luis LLACER, Eugenio MATUS ROMO, Eduardo MILAN, Darie NOVACEANU, Carlos Esteban ONETTI, José OREGGIONI, José ORTEGA, Christian de PAEPE, José Emilio PACHECO, Xavier PALAU, Luis PANCORBO, Hugo Emilio PEDEMONTE, Ramón PEDROS, Manuel A. PENELLA, Rosa María PEREDA, Dolores PLAZA, Galvarino PLAZA, Santiago PRIETO, Juan QUINTANA, Fernando QUIÑONES, Héctor ROJAS HERAZO, Guillermo RODRIGUEZ, Jorge RODRIGUEZ PADRON, Marta RODRIGUEZ SANTIBAÑEZ, Doris ROLFE, Luis ROSALES, Jorge RUFFINELLI, Gabriel SAAD, Mirna SOLOTEREWSKI, Rafael SOTO, Eduardo TIJERAS, Luis VARGAS SAAVEDRA, Hugo J. VERANI, José VILA SELMA, Manuel VILANOVA, Saúl YURKIEVICH y Celia de ZAPATA

750 pp., 450 ptas.

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

HOMENAJE A FRANCISCO AYALA

NUMEROS 329-330 (NOVIEMBRE-DICIEMBRE DE 1977)

COLABORAN

Andrés AMOROS, Manuel ANDUJAR, Mariano BAQUERO GOYANES, Erne BRANDENBERGER, José Luis CANO, Dionisio CAÑAS, Janet W. DIAZ, Manuel DURAN, Ildefonso Manuel GIL, Agnes M. GULLON, Germán GULLON, Ricardo GULLON, Rosario HIRIART, Estelle IRIZARRY, Monique JOLY, Ricardo LANDEIRA, Vicente LLORENS, José Antonio MARAVALL, Thomas MERMALL, Emilio OROZCO DIAZ, Nelson ORRINGER, Galvarino PLAZA, Carolyn RICHMOND, Gonzalo SOBEJANO, Ignacio SOLDEVILLA-DURANTE y Francisco YNDURAIN

282 pp., 300 ptas.

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

HOMENAJE A OCTAVIO PAZ

NUMEROS 343-344-345 (ENERO-MARZO DE 1979)

COLABORAN

Jaime ALAZRAKI, Laureano ALBAN, Jorge ALBISTUR, Manuel ANDUJAR, Octavio ARMAND, Pablo DEL BARCO, Manuel BENAVIDES, José María BERMEJO, José María BERNALDEZ, Alberto BLASI, Rodolfo BORELLO, Alicia BORINSKY, Felipe BOSO, Alice BOUST, Antonio L. BOUZA, Alfonso CANALES, José Luis CANO, Antonio CARREÑO, Xoan Manuel CASADO, Francisco CASTAÑO, Antonio COLINAS, Gustavo CORREA, Edmond CROS, Alonso CUETO, Raúl CHAVARRI, Eugenio CHICANO, Luys A. DIEZ, David ESCOBAR GALINDO, Ariel FERRARO, Joseph A. FEUSTLE, Félix Gabriel FLORES, Javier GARCIA SANCHEZ, Carlos GARCIA OSUNA, Félix GRANDE, Jacinto Luis GUEREÑA, Eduardo HARO IBARS, José María HERNANDEZ ARCE, Graciela ISNARDI, Zdenek KOURIM, Juan LISCANO, Leopoldo DE LUIS, Sabas MARTIN, Diego MARTINEZ TORRON, Blas MATAMORO, Mario MERLINO, Julio MIRANDA, Myriam NAJT, Eva Margarita NIETO, José ORTEGA, José Emilio PACHECO, Justo Jorge PADRON, Alejandro PATERNAIN, Hugo Emilio PEDEMONTE, Galvarino PLAZA, Vasko POPA, Juan Antonio PRENZ, Fernando QUIÑONES, Jorge RODRIGUEZ PADRON, Marta RODRIGUEZ SANTIBAÑEZ, Gonzalo ROJAS, Manuel RUANO, Horacio SALAS, Miguel SANCHEZ-OSTIZ, Gustavo V. SEGADE, Myrna SOLOTOREVSKY, Luis SUÑEN, John TAE MING, Augusto TAMAYO VARGAS, Pedro TEDDE DE LORCA, Eduardo TIJERAS, Fernando DE TORO, Albert TUGUES, Jorge H. VALDIVIESO, Hugo J. VERANI, Manuel VILANOVA, Arturo DEL VILLAR y Luis Antonio DE VILLENA

792 pp., 600 ptas.

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

HOMENAJE A JULIO CORTAZAR

NUMEROS 364-365-366 (octubre-diciembre 1980)

Con inéditos de Julio CORTAZAR y colaboraciones de: Francisca AGUIRRE, Leticia ARBETETA MIRA, Pablo del BARCO, Manuel BENAVIDES, José María BERMEJO, Rodolfo BORELLO, Hortensia CAMPANELLA, Sara CASTRO KLAREN, Mari Carmen de CELIS, Manuel CIFO GONZALEZ, Ignacio COBETA, Leonor CONCEVOY CORTES, Rafael CONTE, Rafael de COZAR, Luis Alberto de CUENCA, Raúl CHAVARRI, Eugenio CHICANO, María Z. EMBEITA, Enrique ESTRAZULAS, Francisco FEITO, Ariel FERRARO, Alejandro GANDARA SANCHO, Hugo GAITTO, Ana María GAZZOLO, Cristina GONZALEZ, Samuel GORDON, Félix GRANDE, Jacinto Luis GUEREÑA, Eduardo HARO IBARS, María Amparo IBAÑEZ MOLTO, John INCLEDON, Arnoldo LIBERMAN, Julio LOPEZ, Jose Agustín MAHIEU, Sabas MARTIN, Juan Antonio MASOLIVER RODENAS, Blas MATAMORO, Mario MERLINO, Carmen de MORA VALCARCEL, Enriqueta MORILLAS, Miriam NAJT, Juan Carlos ONETTI, José ORTEGA, Mauricio OSTRIA GONZALEZ, Mario Argentino PAOLETTI, Alejandro PATERNAIN, Cristina PERI ROSSI, Antonio PLANELLS, Víctor POZANCO, Omar PREGO, Juan QUINTANA, Manuel QUIROGA CLERIGO, María Victoria REYZABAL, Jorge RODRIGUEZ PADRON, Eduardo ROMANO, Jorge RUFFINELLI, Manuel RUANO, Horacio SALAS, Jesús SANCHEZ LOBATO, Alvaro SALVADOR, José Alberto SANTIAGO, Francisco Javier SATUE, Pedro TEDDE DE LORCA, Jean THIERCELIN, Antonio URRUTIA, Angel Manuel VAZQUEZ BIGI, Hernán VIDAL, Saúl YURKIEVICH.

741 pp., 750 ptas.



Revista de Occidente

SUMARIO NUMERO 5

Precio de venta al público: 300 ptas.

Suscripciones (8 números):

España 2.400 ptas.

Europa * 3.000 ptas. (37 $)

Resto del mundo * 3.400 ptas. (42 $)

* Tarifa aérea.

Redacción, suscripciones y publicidad:

Revista de Occidente

Génova, 23

Madrid-4

Teléfono 410 44 12

ANALES DE LA LITERATURA ESPAÑOLA CONTEMPORANEA

(Formerly *Anales de la Narrativa Española Contemporánea* and *Anales de la Novela de Posguerra)*

Editor: Luis T. González-del-Valle.

Associate Editors: Kathleen M. Glenn and Darío Villanueva.

Some Published and Forthcoming Articles: On Rafael Alberti, Fernando Arrabal, Juan Benet, José Manuel Caballero Bonald, Luis de Castresana, Camilo José Cela, Miguel Delibes, Jesús Fernández Santos, Federico García Lorca, Juan Goytisolo, Luis Goytisolo, Carmen Laforet, Juan Marsé, Carmen Martín-Gaite, Luis Martín-Santos, Elena Quiroga, Claudio Rodríguez, Gonzalo Torrente Ballester, Francisco Umbral, Miguel de Unamuno, Ramón del Valle-Inclán. Other standard features of *ALEC* are Darío Villanueva's panoramic article on the Spanish novel during the preceding year, the «Annual Bibliography of Post-Civil War Spanish Fiction», book reviews of critical works concerned with twentieth century Spanish literature and recent creative volumes, bibliographies, bibliographical essays, panoramic studies and brief creative writings.

General Information: *ALEC* publishes scholarly articles studying all aspects of twentieth century Spanish literature (from Modernismo and the Generation of 1898). The periodical appears during the fall. Manuscripts are welcome. They should be between 10 and 25 typewritten pages (including notes) and prepared in accordance with the *MLA Handbook*. The original, an abstract in the language of the essay, and two additional copies of both must be accompanied by unattached return postage. Articles may be written in ENGLISH or SPANISH. The subscription rate for institutions is S 20 a year (S 39 for two years); for individuals S 12 a year (S 23 for two years). ISSN: 0272-1634.

Addresses: Manuscripts emanating from Europe should be sent to Professor Darío Villanueva, Associate Editor, *ALEC*, Departamento de Literatura Española, Facultad de Filología, Universidad de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, Spain. Correspondence and all other manuscripts, subscriptions advertisements and exchanges should be directed to Professor Luis T. González-del-Valle, Editor, *ALEC*, Department of Modern Languages and Literatures, The University of Nebraska Lincoln, Oldfather Hall, Lincoln, Nebraska, 68588, USA.


ARIEL/SEIX BARRAL
Editoriales